nr. 10 (22)
revistă lunară
de cultură

cinema

cinematografică
BUCUREŞTI — OCTOMBRIE — 1964

În acest număr:
Tribuna Pelicanului alb:
CONCEPŢIA ŞI CALITATEA REGIEI

CRONICI:
Comoara din Vadul Vechi
Ghepardul
Hamlet
Vii şi morţi

Medalion:
JEAN-PAUL BELMONDO

În vizită la
VICTOR ILIU

Interviu cu
GÉRARD BARRAY

Corespondenţe:
PARIS, VENEŢIA,
VARŞOVIA,
ATENA, ROMA

Monica Vitti, interpreta principală din filmul *Deşertul roşu* care a obţinut „Leul de aur" la Festivalul internaţional al filmului de la Veneţia, 1964.

ci
ne
ma

ŞANTIER



În filmul Pădurea spînzuraţilor **pe care l-a terminat recent, regizorul Liviu Ciulei este şi interpret al unuia din rolurile principale — căpitanul Klapka.**



Graţiela Albini şi Emanoil Petruţ în scena care justifică titlul filmului Sărutul **(regia Lucian Bratu).**



Un moment-cheie din Şoseaua Nordului: **se discută organizarea insurecţiei armate. În cadru — G. Covaci, Colea Răutu, Gheorghe Dinică.**



Viorica Farcaş, actriţă la Teatrul de stat din Tg. Mureş şi Ilarion Ciobanu în noul film al regizorului Manole Marcus, Cartierul veseliei.





TRIBUNA PELICANULUI ALB

Mihai IACOB

CONCEPŢIA ŞI CALITATEA REGIEI

Mi se pare că iniţiativa revistei „CINEMA" de a organiza o discuţie cu tema *„Regia de film şi contemporaneitatea"* este interesantă. Ea poate fi rodnică „pentru toată lumea" şi în special pentru creatori. În acest sens, aş remarca intervenţiile lui Lucian Bratu şi Dan Ionescu, cu singura rezervă că am fost surprins să constat la un cineast cu experienţa şi cultura lui Dan Ionescu o despărţire nefirească a contribuţiei regizorale de creaţiile actoriceşti, cînd se ştie cît de dependentă este activitatea actorilor de regie. În acelaşi timp găsesc că sînt mai puţin profitabile acele consideraţii în care unele epitete insuficient argumentate califică filmele — după criterii care pot părea subiective — aşa cum se întîmplă în intervenţia tov. Eugen Barbu. (În intervenţia tov. Eugen Barbu mai surprinde neplăcut şi indelicateţea tonului cu care este tratat Gopo. Cît priveşte afirmaţii de felul „nu mai munceşte", acestea sînt nedrepte şi apariţia lor regretabilă).

Se discută foarte mult despre *căutările regizorale* în sine şi despre talentul pe care fiecare şi-l doreşte, îl vrea în creştere, în continuă perfecţionare. Dar, în toate marile opere, modalităţile noi de expresie apar numai după ce, în prealabil, creatorii lor au îndeplinit anumite condiţii primordiale, fără de care arta cinematografică riscă să rămînă un joc steril executat în cel mai bun caz cu inteligenţă şi meşteşug.

— *Ce ar fi, deci, primordial pentru regia noastră de film?*

— Capacitatea regizorului de a avea *o concepţie, o atitudine proprie consecventă* asupra problemei pusă în discuţie şi *calitatea realizării* acestei concepţii. În general, în filmele noastre, *concepţia regizorală* şi *atitudinea proprie* a realizatorului se manifestă mai ales în stabilirea premiselor, enunţarea temei, introducerea în atmosferă şi în acţiunea filmului. În secvenţele introductive, regizorul face dovada unei reale forţe analitice şi descriptive. Filmul *Comoara din Vadul Vechi* al lui Victor Iliu, de pildă, are în prima parte secvenţe deosebit de reuşite, cum este aceea a spargerii brazdelor de pămînt, în care lupta omului cu natura nu mai e doar luptă pentru recoltă, ci capătă semnificaţii multiple şi subtile, transformîndu-se într-un fel de competiţie fără finalitate imediată care dă un relief neaşteptat caracterului şi destinului oamenilor, într-o manieră amintind, aşa cum s-a mai spus, de Bunuel. Filmele noastre păcătuiesc atunci cînd o asemenea concepţie proprie lipseşte sau cînd *calitatea* reflectării ei nu este constantă — iar în sensul acesta poate fi citat şi *Străinul*. Eroii filmelor noastre aduc de obicei cu ei o lume de idei interesantă: Andrei Sabin din *Străinul* — tema inadaptabilităţii într-o societate în care eroul nu găseşte nici o *certitudine;* Prisac, personajul filmului *Comoara din Vadul Vechi* — setea atavică de îmbogăţire a unui om cu o voinţă excepţională sau Nea Matei — *A fost prietenul meu* — preocuparea luptătorului care-şi vede visurile împlinite, de a se face cît mai util noii societăţi ş.a.m.d. În dezvoltarea premiselor, în rezolvarea cazurilor umane intervin însă elemente facile, adiacente, regizorii par să-şi piardă pe parcurs personalitatea, se mărginesc să povestească mai mult sau mai puţin corect ceea ce se mai întîmplă, rămînînd în sfera epicului. Filmul se mulţumeşte să nareze, iar semnificaţiile filozofice şi umane ale povestirii — fie că se diminuează, fie că dispar sau devin foarte simpliste, reduse la nivelul unor titluri elementare.

În *Comoara din Vadul Vechi*, spre final, reacţiile umane ale personajelor principale nu mai reflectă o gîndire artistică în stare să generalizeze, să valorifice destinul eroilor, în ceea ce are el mai propriu şi inedit. Analiza psihologică cedează locul acţiunii conduse „ex machina" şi expediate fără prea multe complicaţii. De asemenea, elementele de frescă socială din *Străinul*, oricît ar fi de semnificative şi necesare, nu se pot susţine fără firul conducător pe care îl oferă cazul omenesc abordat iniţial.

— *Este, se pare, o deficienţă a scenariilor regizorale, care uneori nu valorifică, nu amplifică cinematografic, potenţele temelor şi frazelor literare.*

— Cred că e vorba, mai degrabă, de însăşi concepţia regizorală şi de ideea operei respective.

— *Dar concepţia, ideea, pot să rămînă nişte intenţii abstracte dacă decupajul regizorului nu realizează un anumit grad de invenţie artistică proprie — adevărata creaţie cinematografică, în care detaliile revelatoare ale cadrului, ale interpretării puse în lumină printr-un decupaj adecvat, pot să fie definitorii.*

(Continuare în pag. 4)

ci
ne
ma
CRONICA



COMOARA DIN VADUL VECHI

De la *Moara cu noroc*, Victor Iliu şi-a evidenţiat vocaţia sa de a urmări omul în raport cu natura, omul integrat organic unui relief specific, unui mediu cu care destinul său e solidar. Cîrciumarul Ghiţă, fire închisă şi singuratică, vrînd să strîngă bani, îşi alege hanul izolat de lume, „în pustie", în calea hoţilor, dar la răscruce de drumuri, cu „vad mare". Ca regizor modern, Iliu nu practică simbolismul facil. Relieful, peisajul, obiectele înconjurătoare nu constituie aici un „fundal" psihologic, nu sînt menite să creeze pur şi simplu „atmosferă". Elementele care populează spaţiul nu capătă nici un fel de semnificaţie metafizică, nu sînt expresii ale unei forţe exterioare. În *Comoara din Vadul Vechi*, oamenii şi natura suferă, sînt copleşiţi de secetă (acţiunea se petrece în 1946, într-un sat din Moldova) — iar cerul însuşi iradiază o lumină intensă de crepuscul, uniformă; cerul e decolorat ca după o uriaşă combustie cosmică, şi nu este un element care completează peisajul, ci devine o prezenţă aparte în imagini de o frumuseţe aproape stranie.

Dacă ar fi să stabilim filiaţii cu şcoli şi curente din istoria cinematografiei care au acordat un rol expresiv, dramatic şi filozofic relaţiilor eroului cu spaţiul, s-ar cuveni să pomenim mai întîi şcolile nordice şi expresionismul german, care au conceput decorul (în sensul larg al termenului) ca avînd un rol funcţional. Îl compuneau însă din elemente în care omul îşi citea ursita ca şi cum s-ar fi privit într-o oglindă. Acest fel de „înstrăinare" a forţelor omeneşti se manifesta în capodopera suedezului Stiler, *Comoara lui Arne*, prin repetarea imaginii unui vapor prins între gheţuri, avertizînd asupra impasului exploratorilor, iar în filmul lui Lupu Pick, *Şina*, un leit-motiv al paharelor care se sparg sublinia ideea fragilităţii vieţii umane. Ne-am apropia mai mult amintind de westernul american clasic (*Cavalcada fantastică* a lui John Ford e una din pasiunile lui Victor Iliu). Eliberată de povara simbolică, natura apare într-o viziune mai realistă, ca un martor viu al acţiunii — prezenţa sa sporeşte tensiunea dramatică şi dă grandoare faptelor eroilor — dar ea rămîne într-un plan secund, separată de destinul pe care-l „contemplă". Realizatorii mexicani (Fernandez-Figueroa, cu *Maclovia*, *Rio Escondido* şi altele) se întorc întrucîtva cu faţa la



Ion (I. Caramitru) ascunde o voinţă tenace şi o rară disponibilitate sufletească.



Cuplul Anița—Ion (Mariana Pojar și Ion Caramitru) este unul din cele mai revelatoare elemente ale filmului.

expresionism. Stilizarea luminii compune în filmele lor un cer negru cu nori albi, care întregește peisajul și închide perspectiva, „atîrnînd" implacabil deasupra existențelor terestre.

Ideea unei predestinări lipsește cu desăvîrșire din filmul lui Victor Iliu. Sfîrșitul tragic sau dramatic izvorăște în exclusivitate drept consecință a actului volițional inițiat de omul care vrea să iasă din ordinea naturală a lucrurilor, sfidînd-o. De aici și sensul sancțiunii finale. Ambiției circiumarului Ghiță de a strînge bani cu orice preț, periclitîndu-și propria viață și fericirea familiei *(Moara cu noroc)*, îi corespunde în *Comoara...* furia acaparatoare a lui Prisac, înavuțitul nesătul care vrea să profite de secetă și de ignoranța sătenilor pentru a aduna mai mult. Efortul său sălbatic de a smulge pămîntului secătuit, argatului, cailor și sieși ultima urmă de vlagă, ignoră limita însăși a condiției umane. În *Comoara...* nu este înfățișată, cum s-a spus, „lupta omului cu natura". Tema — eminamente socială și umanistă — e de fapt aceea a luptei omului cu sine însuși. Nu în sensul nobil al autodepășirii, ci al autodistrugerii individului consumat de un individualism extrem.

E antologică secvența în care Prisac și argatul său Ion ară pămîntul împietrit. Autorul nu și-a propus să demonstreze doar cît de vitregă și dramatică este lupta pentru existență (din acest punct de vedere, apropierea de filmele lui Bunuel este discutabilă, fiindcă se pare că regizorul spaniol accentuează tocmai asupra acestui ultim aspect, în *Los Olvidados* și altele). Eroul lui Victor Iliu — preluat din nuvela „La Răzeși" de V. Em. Galan — se supune unui supliciu satanic pentru a se sustrage dramei obștești, scontînd noi profituri, în timp ce totul în jur, trăind sub imperiul secetei, „înțelege" totuși să-și urmeze drumul firesc. Natura împărtășește soarta omului și omul pe a naturii. Cerul rămîne incolor (imaginea — Gheorghe Fischer), praful irizează lumina, de parcă aerul s-ar rarefia, iar peisajul ar trăi un proces de sublimare, pămîntul e sfîșiat în brazde imense ca după un cataclism, copacii — desfrunziți și înnegriți, caii — osteniți și taciturni. Excelent cadrul în care Prisac se așază la picioarele calului, lîngă căruță, iar Ion-argatul bea apă din căldare o dată cu animalul, rămas la plug. Un consens unanim grav guvernează imaginea. Vîntul nu bate „șuerînd", ca să „exprime" suflul tragediei, ci adie doar ca o pulsație abia simțită, intermitentă... O severitate extremă în compunerea realistă a cadrului, o rigoare nedesmințită a detaliului autentic în veșminte și recuzită. Actorul — Ștefan Mihăilescu-Brăila — este în unul din acele momente în care (ca în „Ascensiunea lui Arturo Ui") ne lasă să întrevedem dincolo de gestica efervescentă, prin chiar tăișul privirilor sale — ochii unui om trist asistînd la sfîrșitul convulsiv al personajului odios cu care are aerul că se confundă.

La *Moara cu noroc* reproșam lui Victor Iliu o vagă undă de fatalism care se făcea simțită în universul închis al eroilor săi. De data aceasta, momentul istoric diferit îl ajută pe regizor să descopere „luminișuri", zone de umanitate de o rară transparență și o nouă vitalitate. Cuplul Anița-Ion (Mariana Pojar și Ion Caramitru) este unul din cele mai revelatoare elemente ale filmului. Tinerii nu par însă veniți din altă lume. Nimic neverosimil, nici un contrast violent. În tabloul acesta, toate elementele sînt făcute din aceeași pastă, strălucirile și întunericul se îmbină și se suprapun, într-o tulburătoare mișcare de planuri. Anița — Mariana Pojar — e cînd ingenuă și naivă, cînd enigmatică și bănuitoare, avînd intuiția aproape stranie și obsesivă a crimelor lui Prisac. Sub blajinătatea sa visătoare, Ion — Ion Caramitru, ascunde o voință tenace, o mare disponibilitate sufletească. În prezența celor doi, aparatul devine mobil, îi ocolește, cadrele sînt lungi, învăluitoare, contemplînd farmecul și grația celor doi eroi. Brusc, Victor Iliu își relevă o latură necunoscută și, după *Comoara din Vadul Vechi*, marea sa vocație pare să fie aceea de a face filme despre tinerețe.

Ceea ce reușește mai puțin este integrarea acestui cuplu în acțiune. În genere, relațiile dintre personaje, confruntarea lor, sînt deficitare. De la început, cînd Prisac și Ion vin pe drumul colbăit către Vadul Vechi, imaginea și decupajul lasă în umbră raporturile dintre ei. Personajele par să-și fi interzis a comunica unul cu altul, ca și cum ar fi separate fiecare într-un clopot nevăzut de sticlă. Chiar atunci cînd rostesc replici, acestea nu-și ating ținta, rămîn suspendate în gol, oamenii auzindu-se parcă numai pe ei înșiși. E și senzația dialogului dintre Prisac și sora sa (Corina Constantinescu). Actrița este continuu în afară de rol, pentru că vorbește fără adresă. Pînă la un punct, această izolare sui-generis a oamenilor e justificată și semnificativă, atîta timp cît reacțiile fiecăruia dintre ei sînt puse în lumină. Dar adesea nu li se detailează expresia, atribuindu-li-se o asprime uniformă, gesturi extreme și ieșiri caricaturale, cum se întîmplă uneori în cazul lui Prisac. A fost o idee ingenioasă a regiei distribuirea în acest rol a unui actor care să nu domine prin masivitatea și forța sa fizică, ci să se insinueze prin mobilitatea sa perpetuă. Linia de joc a lui Ștefan Mihăilescu-Brăila e însă pe alocuri lipsită de nuanțe. Personajul își etalează de la început, în pripă și ostentativ, dușmănia împotriva tuturor și spectatorul riscă să rămînă doar cu imaginea unui chip congestionat văzut în treacăt. Inspirată în unele momente, muzica devine la fiecare apariție a lui Prisac grotescă. Talentatul și subtilul compozitor de muzică modernă care e Tiberiu Olah n-a intuit de data aceasta concepția și stilul lucrării — atît de strălucit ilustrate de către regie în cîteva secvențe — și a compus o partitură de cele mai multe ori pur ilustrativă. Fără să observe că asemănarea este doar aparentă, compozitorul a luat peisajul ciudat și drama din film ca și cum ar avea aceeași factură cu cele din producțiile hispanice puse sub semnul exotismului strident, al efectelor primare, prea puțin revelatoare.

Tandrețea celor doi tineri rămîne într-o măsură virtuală. Aici se afla o sursă de poezie intensă și dramatică, poate prilejul suprem de împlinire a filmului. Cuplul fiind cel mai sensibil punct din acest univers, trebuia să recepteze și să retrăiască întreaga dramă multiplă a secetei. Or tocmai în acest plan esențial, leit-motivul filozofic al filmului lipsește. Se fac simțite unele hiatusuri în dramaturgie și decupaj, de unde și unele gesturi aproape de neînțeles, cum e fuga Aniței prin noapte, ca să caute comoara iluzorie. Fără rol consistent, cei doi tineri interpreți, deosebit de înzestrați cu talent și expresivitate, n-au uneori de ales decît între un joc oarecum incolor (Ion Caramitru) sau ușor afectat (Mariana Pojar). Fără suport psihologic e în consecință și gestul final al lui Ion cînd vrea să-l omoare pe Prisac pentru a-și apăra dragostea.

Recunoaștem totuși în modul cum Prisac își primește „sancțiunea" aceeași modalitate de a concepe dreptatea ca și la eroii din „Năpasta" sau „Baltagul". Justiția nu se face prin acțiuni spectaculoase. Răzbunătorul nu se pripește, știind că vinovatul se va trăda, fiindcă fiecare apă vine la matca ei și omul la teapa lui. Se vădesc încă o dată marile potențe ale acestui film, izvorîte din viziunea autentică și înțelepciunea proprie poporului.

Un prolog și un epilog din zilele noastre precizează perspectiva filmului. El devine, implicit, o mărturie vibrantă a transformărilor structurale care s-au produs în viața noastră în ultimele decenii.

Filmul se refuză unei judecăți globale, pripite și convenționale. Bogată în valori autentice, *Comoara...* alătură pieselor de bază cristalizate în forme de o rară frumusețe, altele în care talentul original și subtil al meșterului nu s-a realizat într-un mod reprezentativ. Ea solicită ample exegeze, întrucît pune în lumină una din șansele majore de împlinire ale filmului romînesc.

Valerian SAVA

Distribuirea în rolul lui Prisac a unui actor care să nu domine prin masivitate, ci să se insinueze prin mobilitatea sa perpetuă (Ștefan Mihăilescu-Brăila), a fost o idee ingenioasă a regiei.



TRIBUNA PELICANULUI ALB

Continuare din pag. 1

Mihai IACOB

CONCEPȚIA ȘI CALITATEA REGIEI

— Sînt lucruri care țin de profesionalismul și talentul regizorului. Înainte de asta, aș vrea însă să mă refer la o altă condiție primordială pentru arta noastră, la adevărul de viață înfățișat, pe care eu consider că îl reflectă în primul rînd *adevărul sentimentului*. Cu alte cuvinte, după părerea mea, în primul rînd este necesar o interpretare veridică, se cer sentimente adevărate, actori care să trăiască „just" aceste sentimente, să și le transmită reciproc și să le comunice publicului. În acest sens, referindu-ne la filmele supuse discuției, există reușite actoricești — care, repet, nu sînt numai reușite actoricești, ci sînt reușite cinematografice — în *Tudor*, *Un surîs în plină vară* și în prima parte a filmului *Comoara din Vadul Vechi*. Firește că nu putem trece nici peste interpretarea izbutită a unor secvențe din *Dragoste lungă de-o seară*. În același timp, în aceleași filme și în celelalte, există și o anumită doză de convenționalism pe care spectatorul, dacă se obișnuiește cu el, îl acceptă uneori, dar aceasta scade totdeauna nivelul artistic al operei. Se creează atunci senzația unui fals pe care, din păcate, în majoritatea filmelor noastre, îl amplifică fundalul uman și plastic. Interpreții principali trăiesc într-o ambianță de cele mai multe ori amorfă, în care figurația rămîne figurație, fără biografie, fără personalitate. În *Tudor*, de pildă, în secvența proclamației de la Padeș, masa țăranilor nu e suficient individualizată. Interpreții personajelor episodice care intervin subliniind cuvîntarea lui Tudor, rostesc replicile foarte fals, ceea ce are un dublu efect negativ, anihilînd într-o măsură impresia pe care o produsese apariția și cuvintele eroului și repercutîndu-se și asupra momentelor care urmează. Adevărul sentimentului este deci periclitat nu numai pe porțiunea cît durează propriu-zis în interpretare falsul respectiv.

— *Ați amintit că actorii, ca și decoratorii, depind de regie. Dar, în afară de elementele care „depind" de ea, regia are preocupări și obligații ale ei, proprii, se pare, hotărîtoare pentru valoarea de ansamblu a unui film.*

— Adică profesionalismul regizoral.

— ...

— Calitatea regizorului de a povesti fără greșeli, cinematografic, o anumită întîmplare... Ce înseamnă fără greșeli? Există niște legi precise în cinematografie, care trebuie cunoscute și respectate. Ele se referă în primul rînd la decupaj. Nu poți filma din orice unghi și nu poți lega între ele planuri filmate arbitrar. Trebuie respectat racordul de mișcare și e de dorit să existe o legătură între centrele de atenție ale unei suite de încadraturi. Pe lîngă acestea, mișcarea în cadru și succesiunea cadrelor au rigorile lor, care ne permit să receptăm exact, în ciuda elipselor montajului, plasarea personajelor în decor, raportul spațial dintre ele, sensul mișcării lor. În cele mai complicate secvențe din Orson Welles, nici o clipă personajele nu „sar" dintr-un loc într-altul și tot timpul avem senzația *veridicului geografic*. Faulkner își făcuse o hartă fictivă a regiunii unde se desfășura acțiunea romanelor sale. E ceea ce lipsește în aproape toate filmele noastre. Exemple pozitive nu voi da, fiindcă e normal ca filmele pe care le producem să fie deasupra limitei profesionalismului. Dar chiar în filme foarte apreciate, cum e *Tudor*, se întîlnesc secvențe ca aceea în care turcii vor să-l intercepteze pe erou în drumul său spre Viena. Spectatorii nu realizează în acest episod amplasamentul nici al unora, nici al altora, nu înțeleg direcția în care se desfășoară atacul sau contraatacul, din pricinile sus-menționate. Vreau de aceea să subliniez, ca fiind o chestiune fundamentală, că la noi se tinde uneori a se sări peste această etapă profesională, se discută mult și academic despre căutări, fără ca înainte să se fi atins nivelul corectitudinii.

— *Se poate oare proceda așa, „în etape"?*

— Este necesar ca înainte de a se ajunge la virtuozități, să fie bine cunoscut alfabetul. Etapa următoare e aceea a virtuozității, a măestriei, a calităților artistice în care intervine și ceea ce se numește în mod curent *talent*. Ce înțeleg eu prin talent?

— ...

— A avea talent în regia de film înseamnă după părerea mea *să știi să alegi*. Să alegi din foarte multe lucruri: din nenumărați actori — un actor, pentru un anumit rol, să alegi din toate unghiurile de filmare pe cel mai interesant și mai potrivit, din detaliile pe care ți le oferă viața — pe cele mai semnificative, din dublele pe care le-ai filmat — pe cea mai bună, din ideile care îți vin și soluțiile care ți se propun — pe cele mai indicate, din modalitățile de povestire cinematografică — pe cea mai adecvată subiectului, și din propria personalitate să poți și să știi să alegi elementele care au o valoare generală, tipică. Capacitatea de a alege, aceasta este definiția pe care aș da-o talentului, o definiție discutabilă, desigur.

— *S-ar mai putea vorbi despre capacitatea de a inventa...*

— ... Da, se înțelege, dar cred că, pentru a nu complica discuția, ceea ce ne interesează pe noi este nu doar să descoperim talentul și să-l definim, ci mai ales cum anume să-l perfecționăm. Una din căi ar fi cea a analizei atente și necruțătoare cu sine însuși a filmelor pe care le realizăm și care ne definesc. O detașare obiectivă și lucidă care să ne ajute să vedem ce trebuie să eliminăm și mai ales ce avem de împlinit. Cît anume din filmul pe care l-am realizat reprezintă împrumut și ce este nou în el, exprimînd crezul nostru artistic și filozofic. O altă cale în cultivarea talentului și fructificarea lui este îmbogățirea culturii cinematografice, cercetarea altor creații valoroase, receptivitatea la ceea ce este nou și interesant și mai ales transfigurarea acestor elemente prin optica proprie creatorului în cauză. Observarea atentă a fenomenelor vieții contemporane, analiza lor și capacitatea de a vibra la procesele la care asistăm. Un contact strîns cu pictura, cu muzica și literatura, asimilarea lor și, poate, eventuale discuții în revista „CINEMA".

Rubrică realizată de Valerian SAVA

---

cinema CORESPONDENȚĂ

RENÉ ALLIO ȘI BĂTRÎNA DOAMNĂ NEDEMNĂ



„Bătrîna doamnă nedemnă" este o foarte scurtă nuvelă de Bertolt Brecht care va servi ca temă pentru debutul în regie al unui tînăr decorator de teatru, colaborator apropiat al lui Planchon și Gatti, René Allio.

Originar din Marsilia, René Allio are inițial o formație de pictor. Mai tîrziu evoluează spre teatru, devenind unul dintre cei mai apreciați decoratori. Paralel cu activitatea de pictor-scenograf, el realizează și un scurt-metraj intitulat *Căpița*, a cărui acțiune se petrece în timpul ocupației germane.

René Allio se gîndea de multă vreme la „Bătrîna doamnă" a lui Brecht pe care spera să o poată ecraniza într-o zi, transpunînd-o într-un mediu care să-i fie familiar, adică cel al Marsiliei copilăriei sale. A trebuit să aștepte mai bine de 2 ani însă pînă să găsească un producător suficient de curajos pentru a încerca această experiență, într-un moment în care cinematografia franceză nu părea preocupată decît de producerea de comedii bulevardiere.

Este oare necesar să amintim pe scurt nuvela lui Brecht care nu comportă mai mult de cîteva pagini? Ea are drept cadru un orășel german de prin 1920. O bătrînă doamnă, rămasă văduvă la respectabila vîrstă de 72 ani, refuză să adopte o purtare firească pentru orice femeie la vîrsta ei, adică să țină seama de conveniențele și morala curente. Liberă să facă așa cum o taie capul, ea trăiește după bunul plac fără să ceară părerea nimănui, și devine pînă la urmă, pricină de scandal în orășel. După atîția ani de servitute, biata femeie nu face de fapt decît să „consume pîinea vieții pînă la cele mai mici fărîmături"...

Pe cît de concisă și limpede e nuvela în formă și în conținut, pe atît de dificilă a devenit adaptarea cinematografică din cauza schimbării mediului introdusă de Allio, precum și din pricina deplasării epocii care a necesitat echivalențe pe măsura „scandaloaselor" apucături ale bătrînei doamne. Acesta a fost sensul general al convorbirii pe care am solicitat-o lui René Allio special pentru cititorii revistei „Cinema".

René Allio: „Să nu uităm că subiectul reclamă un limbaj cinematografic".

★

— O primă întrebare îți trece prin cap de îndată ce te gîndești la ecranizarea piesei brechtiene. Cum se poate strămuta o „acțiune" care are drept cadru un orășel german al anilor '20, într-o Marsilie din 1964?

— Fără îndoială că situarea geografică și istorică a bătrînei doamne din nuvela lui Brecht este foarte importantă, dar cred că mai importantă este *fabula:* faptul că o bătrînă doamnă, evoluînd într-un mediu în care convențiile de ordin moral, familial, au un rol aproape preponderent, adoptă dintr-odată un comportament incompatibil cu criteriile aplicate îndeobște oamenilor de vîrsta ei... După părerea mea, această fabulă, păstrează și astăzi, întreaga sa forță. Ar putea fi transpusă în numeroase alte medii și momente din istoria contemporană, atîta vreme cît descrie o pătură socială



de oameni prea puțin favorizați de soartă, care muncesc mult, la care structurile familiale joacă un rol esențial și peste care convențiile „morale" (moștenite de la morala creștină) apasă încă destul de puternic

ci
ne
ma

CRONICA

„GHIOCEII“
ŞI SCENARIUL DE FILM

Disputa cu privire la importanţa scenariului este — „la modă“ şi s-ar putea ca extinderea ei la domeniul filmului de animaţie să fie socotită, la prima vedere, o încercare stîngace de a găsi cu orice preţ un subiect de discuţie. Din păcate, multe dintre scurt-metrajele produse pînă acum îndreptăţesc în mod obiectiv această extindere şi ne obligă chiar să reflectăm cu seriozitate la situaţia oarecum singulară a sectorului respectiv, în care prezenţa unui scenarist pe un generic este încă o pasăre rară.

Cum se explică acest fenomen? Să fie oare mînuitorii condeiului incapabili să ofere regizorilor temele şi ideile necesare unor filme de păpuşi şi desen animat? Să fie oare specificul filmului de animaţie un obstacol de netrecut în calea unei colaborări continue şi eficiente a scriitorilor cu studioul de specialitate?

După părerea mea, explicaţia trebuie căutată într-o anumită inerţie care frînează înţelegerea clară a rolului scenariului, socotit încă drept un pretext pentru — de multe ori — doar pretinse virtuozităţi regizorale. Şi, oricît ar părea de ciudat, voi încerca să exemplific aceasta tocmai cu *Ghiocei* — film la al cărui scenariu e coautoare Mioara Cremene, cunoscută şi apreciată scriitoare pentru copii.

Iată, pe scurt, subiectul:

Doi omuleţi de zăpadă necăjesc fără să vrea, jucîndu-se, o biată cioară zgribulită, care-i ameninţă cu venirea soarelui. Curioşi (?), ei pornesc în întîmpinarea soarelui — sol al primăverii, pe care-l aşteaptă cu nerăbdare vietăţile pădurii. Îl văd, se topesc şi se prefac în doi ghiocei.

Urmărind pe ecran peripeţiile cam liniare ale omuleţilor de zăpadă, îmi spuneam cu nemulţumire că parcă lipseşte ceva — mai precis, că parcă a fost eludat un lucru foarte important. Şi mi-am adus aminte că povestirea Mioarei Cremene, după care a fost scris scenariul, avea o idee deosebit de pregnantă: omuleţii ştiu că întîlnirea cu soarele înseamnă pieirea lor, îl caută pentru că li-e milă de micile vietăţi ale pădurii.

Cred că nu e nevoie să insist asupra eficacităţii educative a acestei idei. Şi să nu mi se riposteze că „moartea“ omuleţilor ar fi creat un sentiment apăsător. Abia atunci transformarea lor în ghiocei ar fi căpătat şi o perfectă justificare morală.

Se pare că ideia sacrificiului conştient exista într-una sau mai multe replici care au căzut ulterior. E adevărat că în film se vorbeşte şi aşa cam mult, dar foarfecele regizorului trebuia să opereze acolo unde replica nu era esenţială. De altfel, cuvintele nici n-ar fi fost de ajuns. Întreaga dramaturgie a filmului se cerea orientată astfel încît să sublinieze ideia amintită.

Ajunşi aici — şi ţinînd seama de faptul că, după discuţia despre scenariu, revista „Cinema“ a lansat o discuţie despre regie — e cazul să ne întrebăm: în ce a constat contribuţia regizorului George Saidel la elaborarea scenariului pe care îl semnează împreună cu autoarea povestirii? Deocamdată sîntem nevoiţi să-l socotim doar părtaş la escamotarea ideii de bază. Părtaş — pentru că Mioara Cremene nu poate fi total absolvită, fie şi pentru simpla renunţare. Să căutăm atunci meritele de scenarist ale regizorului în sfera elementelor specifice ale filmului de animaţie?

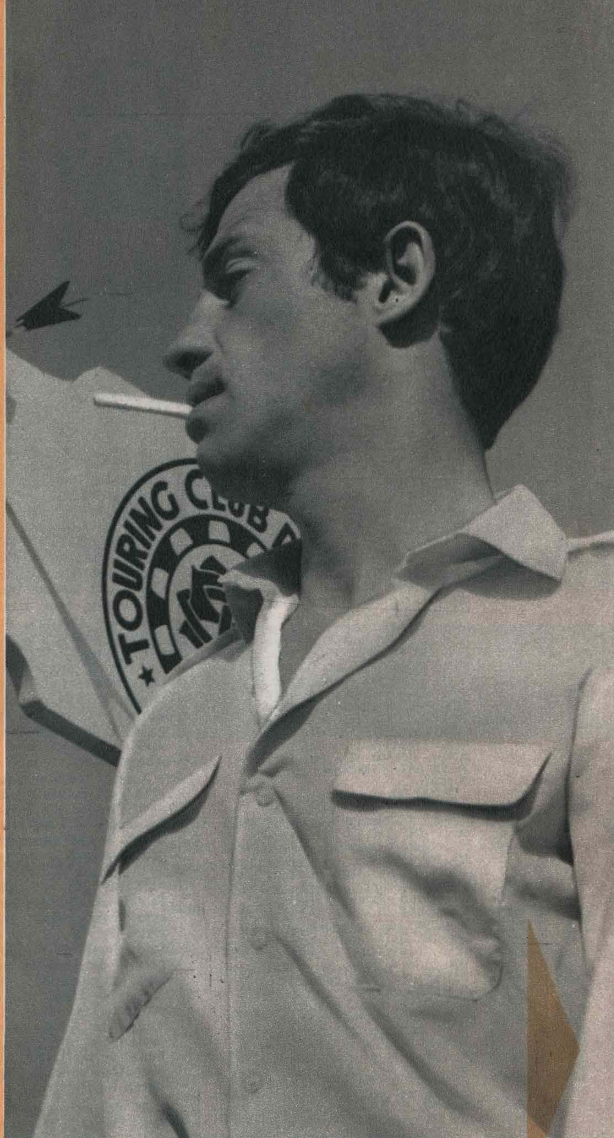
În această privinţă, mi se pare că nu se foloseşte în măsura necesară imaginea pentru a sublinia dinamic momentele nodale (întîlnirea omuleţilor de zăpadă cu vietăţile pădurii — cu ciocănitoarea, cu iepurii etc.). În schimb, se insistă prea mult asupra unor momente neesenţiale (vezi jocul de la început al omuleţilor de zăpadă), în dauna unei construcţii echilibrate a filmului.

Aş adăuga că se simte lipsa unor rezolvări de ordin plastic ingenioase, inedite, care să destrame impresia generală de *déjà vu*. Imaginea este deseori încărcată cu detalii nesemnificative (vezi persistenţa în cadru a urechilor iepuraşului), într-un spirit desuet, neconform nivelului atins în filmul de animaţie modern.

Aceste obiecţii nu au în nici un caz menirea de a refuza filmului orice merite. Se poate vorbi chiar de un oarecare progres al regizorului faţă de filmele sale precedente. Erorile semnalate în cronica lui Gellu Naum la *Lacul zînelor* — neconcordanţa materialelor şi a culorilor etc. — sînt mai puţin vizibile. Rămîne însă valabilă observaţia privind simplificarea la maximum a scenariului „parcă pentru a-ţi cere să nu urmăreşti idei şi acţiuni... ci doar tehnica regizorului“ (Gellu Naum: „Intenţii şi realizări“, Cinema nr. 3/1964). Ne întoarcem astfel la problema enunţată la începutul acestor însemnări. Şi n-ar fi de loc lipsit de interes să aflăm şi alte opinii.

Ion HOBANĂ

SCHIŢĂ DE PORTRET — JEAN-PAUL BELMONDO





„Bunica mea părea să se fi ţicnit de-a binelea. Mergea la cinema iar gurile rele spuneau că cele două femei jucau cărţi la bucătărie şi beau vin roşu“ (B. Brecht). Sylvie şi Malka Ribovska într-o scenă din Bătrîna doamnă nedemnă.

—Iată deci fondul nuvelei lui Brecht. Totuşi, mai rămîne de găsit, dacă vrem s-o strămutăm în ziua de azi, „echivalenţele“, pentru că nu mai este de loc scandalos în 1964 de pildă ca o bătrînă de 72 de ani să meargă la cinema. Sau atunci trebuie să admiteţi că faceţi un film în care textul literar original nu reprezintă decît un punct de plecare. Or, tocmai despre acest aspect al muncii dumneavoastră aş vrea să discutăm.

— De fapt cele ce vă spuneam adineauri echivalează pentru mine cu a vă expune motivele pentru care se poate realiza o adaptare liberă a „Bătrînei doamne nedemne“. Subiectul nuvelei fiind recucerirea libertăţii de către personajul principal care reia contact cu viaţa ce se desfăşoară în jurul lui (cînd după criteriile admise o persoană în situaţia eroinei ar fi trebuit să lase viaţa să-i treacă pe alături), cred deci că este suficient să descrii cotidianul contemporan pentru ca toată povestea să-şi regăsească acuitatea şi actualitatea...

— E vorba aici de nişte constatări la care am ajuns mulţi dintre noi în raporturile noastre zilnice, constatări ale căror rădăcini, greu de smuls, sînt ancorate profund în nişte obişnuinţe milenare, atît de cotidian cotidiene încît scapă deseori primului examen. De ce totuşi aţi ales Marsilia ca decor a modernei dumneavoastră „Doamne bătrîne“?

— Mai întîi, pentru că eu cred că nu poţi să vorbeşti decît despre ceea ce cunoşti bine. Or cum eu m-am născut şi am trăit la Marsilia... Pe de altă parte, trebuia ca locul în care se desfăşoară „scandalul“ să nu fie prea propice unei eventuale reuşite în viaţă. În nuvela lui Brecht, două surori au părăsit casa părintească pentru a se mărita în America. În adaptarea mea, familia doamnei Bertini este originară din Italia şi a emigrat la Marsilia într-o epocă în care ar fi putut foarte bine ateriza şi la New York.

— Totuşi nuvela lui Brecht este construită destul de neobişnuit din moment ce ea este prezentată de către autor sub forma unei anecdote povestite de un nepot al bătrînei doamne care nu cunoaşte comportarea bunicii decît din scrisorile pe care un unchi (rămas lîngă bătrînă în oraş) le adresează tatălui său. Aţi păstrat construcţia lui Brecht?

— Nu prea. Mai întîi, nepotul care vorbeşte în nuvelă este de fapt Brecht, el însuşi. În orice caz e un scriitor, un om cu o vastă cultură care poate judeca purtarea bătrînei. Eu nu puteam introduce în film un asemenea personaj. Cred că trebuia mai degrabă să-l fac pe spectator să vadă, să înţeleagă... să aduc discernămîntul critic pînă la nivelul spectatorilor în timpul şi mai ales după vizionarea filmului.

— După cîte îmi dau seama, doriţi să-i rămîneţi credincios lui Brecht mai mult în ceea ce lasă filmul în urma sa decît în impresiile imediate?

— Da, aşa cred. Cînd îl evoci pe Brecht eşti cu uşurinţă tentat să-ţi imaginezi un fel de cinema care să fie „brechtian“ în sensul formelor pe care el le-a pus la punct pentru teatru. Se găsesc fără îndoială — şi nu greu — echivalenţe cinematografice care permit recrearea stilului brechtian. Există cartoane care să poată echivala cu pancartele şi cu proiecţiile de texte din Brecht, cîntece sau imagini statice care să atragă atenţia asupra anumitor lucruri, un actor care să se întoarcă brusc spre aparat şi să se adreseze direct publicului, care să iasă din „cadru“ aşa cum actorii ieşeau din acţiune pentru a se integra „songurilor“ din avanscenă, în punerile în scenă ale lui Brecht etc... Cred că dacă adoptăm aceste metode, nu facem decît să recopiem nişte procedee formale (care erau fructul unei reflecţii critice şi desfăşurării unei naraţiuni teatrale) transpunîndu-le, cam prematur, cinematografului. Ne paşte însă pericolul de a cădea în formalism. De aceea cred că esenţialul, dacă vrem să găsim în film corespondenţe ale mijloacelor de expresie utilizate de Brecht în teatru, este să ne concentrăm eforturile la nivelul subiectului, fabulei.

— Aş vrea să-mi spuneţi cîteva cuvinte despre actori. I-aţi şi ales?

— Desigur. Numai că aceştia sînt cunoscuţi mai mult de amatorii de spectacole televizate şi de cei care urmăresc activitatea teatrelor populare, ale lui Planchon sau Garran. Bătrîna doamnă va fi interpretată de Sylvie care este după mine, exact personajul. Ea are privirea ageră caracteristică persoanelor mărunte şi fragile, fantezie, duritate la nevoie dar şi tandreţe atunci cînd se abandonează... Ceilalţi actori aparţin desigur generaţiei celei mai tinere. Printre ei, Etienne Bierri, Malka Ribovska, Jean Bouise, François Maistre.

De fapt, filmul nu se „termină“. El este o cronică a vieţii cotidiene iar spectatorului nu-i rămîne decît să tragă nişte învăţăminte din comportamentul fiecărui personaj, să treacă prin prisma criticii personale atitudinile eroilor faţă de diferitele situaţii de viaţă şi poate să se recunoască cu o optică la fel de critică. Iar aceasta va fi dovada că René Allio şi-a atins ţelul...

François MAURIN

JEAN-PAUL BELMONDO

cinema MEDALION

«În fiecare duminică găsesc la poartă vreo 10 puști care mă așteaptă, povestește Belmondo, și vor să discute cu mine. Despre ce? Despre Sophia Loren, Brigitte Bardot? Da de unde. Vor să vorbească despre box. Despre campionate. Și de fiecare dată, la capătul „convorbirilor" trebuie să schimb cîteva „directe" cu cel mai voinic dintre ei».

Actorul este membru al unui club de box și a participat la numeroase meciuri de amatori, dar nasul nu și l-a turtit acolo, ci într-o bătaie cu băieții încă pe vremea liceului. „Norocul meu fiindcă altfel mai îngroșam poate și acum numărul figuranților." Acest nas i-a creat mari dificultăți în teatru unde nu și-a găsit roluri pe măsura (nasului) dar a fost principalul argument în cariera sa cinematografică. Belmondo este tipul flăcăiașului cu un chip nu prea atrăgător, dar cu o inimă de aur, care cucerește toate femeile. „Vei ajunge tot atît de departe ca și mine" i-a spus Jean Gabin. Și într-adevăr, cînd te uiți la tînărul Jean-Paul, te duce imediat gîndul la filmele dinainte de război ale lui Gabin. Tînăr este un fel de a spune, pentru că a împlinit 30 de ani, e căsătorit și are 3 copii...

Tatăl său, un sculptor cunoscut, a fost foarte înțelegător cu elanurile actoricești ale fiului. După terminarea conservatorului, fiindcă nu a luat un premiu oficial — deși colegii l-au purtat pe umeri ovaționîndu-l după examenul final — Belmondo nu a putut intra la Comedia Franceză și a trebuit să se aciuiască pe lîngă alte scene. A avut de traversat o perioadă destul de grea, cu roluri mărunțele în teatru și film, ajutat în deosebi de banii părinților. A fondat o companie teatrală cu Annie Girardot și Guy Bedos, a jucat în provincie și nu a avut nici un fel de succes. Îl cunoaște pe Jean-Luc Godard pe cînd acesta mai era critic cinematografic, și turnează împreună un scurt-metraj. După care Chabrol îi încredințează rolul unui cinic în *A double tour*. Dar încă înainte de premiera acestui film, Belmondo se lansează — și devine celebru peste noapte — cu remarcabila sa creație din personajul unui tînăr vagabond în *Cu sufletul la gură* al lui Godard. Mai mult chiar, a fost atît de mult identificat cu rolul de vagabond încît nimeni n-a mai vrut să-i dea să joace altceva. Există chiar și un limbaj numit „belmondist" de către presa franceză. Iar cînd, nu de mult, un polițist i-a dat cîțiva pumni, pentru că Belmondo a apărat un năpăstuit de rigorile legii franceze, toată lumea s-a întrebat dacă loviturile primite se adresau „vagabondului" din filmele sale ajunse celebre sau cetățeanului care s-a revoltat împotriva metodelor polițiste.

În orice caz, Belmondo este președintele Federației actorilor și se ocupă de doleanțele colegilor săi, fiind succesorul lui Gérard Philipe în munca sindicală.

A jucat în peste 30 de filme cu Bardot, Loren, Jeanne Moreau, Claudia Cardinale... A lucrat cu cîțiva regizori foarte buni și a reușit să creeze unele roluri care să facă apel la o gamă mai largă a aptitudinilor sale actoricești. Totuși, el continuă să fie solicitat mai ales pentru a încarna tineri „brutali cu inima de aur", deși cea mai mare dorință a sa este să joace comedie în teatru și să-i facă să rîdă cu lacrimi pe spectatori.

Henni HENNEICKE

cinema OPINII

VIRTUȚILE ȘI LIMITELE FILMULUI

de G. TOMOZEI

Încă din primii ani de la nașterea sa, filmul a fost chemat să ofere spectatorului desfășurări ample de evenimente, episoade grandioase ale istoriei a căror oglindire în teatru devenea — datorită rigorilor de construcție — din ce în ce mai anevoioasă; cineaștii constatau cu uimire că le stă în putință să dinamizeze tablouri, să le înlănțuie subtil, să reediteze — comprimată într-un ceas ori mai mult — viața și să recompună atmosfera unor epoci trecute cu mijloace simple. Monument sublim al gîndirii umane, tragedia „Faust" a lui Goethe este practic, de nejucat cu textul complet, datorită lungimii textului (piesa lui O'Neill „Din jale se întrupează Electra" nu durează mai puțin, reprezentată) și extrem de rapidelor schimbări de decor pentru care nu există „scene turnante" pe măsură. Ideal scenariu de film, „Faust" reclamă, convingător, tehnica de neverosimilă mobilitate plastică a cinematografului.

Același lucru se poate spune despre „Tragedia omului" a maghiarului Mádach; în plus, s-a dovedit că transpunerea mecanică a pieselor pe peliculă necesită o altă concepție regizorală și, pentru actori, o tehnică interpretativă nouă. (Sarah Bernard a fost o singură dată fluierată: pentru un film...) O sete de mișcare îi mîna pe autorii de film spre efecte cinematografice cît mai variate. Privim cu îndreptățită curiozitate filmele de început și sîntem stupefiați de evoluția personajelor (disprețuind parcă trucajele de mai tîrziu) goana pe străzi, călătoriile pe acoperișuri de tren, ciocnirile automobilelor hilare etc... și retrăim beția celor care gustau din plin putința de a se „răzbuna" pe inchizitorialele legi de timp și spațiu ale dramaturgiei clasice, evadarea în viață.

Și mai exista ceva tulburător: ușurința cu care putea fi evocat Trecutul. Oricît de bine ar fi fost executate decorurile pentru premiera „Aidei" de Verdi, ele erau profund ridicole. Mult mai exact, mai sobru și — de ce nu? — științific procedau colegii lui William Shakespeare de la „Globus" care agățau acolo unde ar fi trebuit să fie un grup de arbori, o tăbliță pe care scria „Pădure". Cineaștii constatau că simple decoruri din carton și din lemn căpătau, filmate, un nimb de autenticitate, o aură cenușie care le apropia de obiectele reale. Construită la San Francisco, o piramidă minusculă, de mucava, filmată abil, putea să redeștepte în spectator imaginea piramidei lui Keops.

Un domn de o magnifică nebunie creatoare, David Griffith, a compus prima mare frescă a filmului mondial, *Intoleranță*, în care biblia era serios concurată. Străvechi civilizații, cu dramele și monumentele lor, au fost evocate pe pelicula fragilă și — în ciuda veacurilor ori a mileniilor — foarfeca monteurului sau, la proiecție, inversarea rolelor, puteau alătura unui moment petrecut în Babilon, altul din Egipt. „Ignorînd" superb calendarul și geografia, Griffith a intenționat să spună „totul". Dorința de a înfăptui, vizual, o epopee a fost realizată. Memoria, cu meandre și întoarceri în vreme, cu suprapuneri de episoade își afla un început de reprezentare în spectacolul cinematografic. A devenit clar că se poate reține (și fotografia) Timpul. Același Griffith realiza o adevărată capodoperă cu tendențiosul (ca fabulă) film *Nașterea unei națiuni*.

Eisenstein avea să semneze ceva mai tîrziu al său *Crucișător Potemkin*, oglindă de o stranie vibrație imagistică a unei revolte grandioase. E un film fără eroi, ori dacă vreți, cu unul singur: ideia de revoluție. Episoadele din care e compus deși, toate, spectaculoase, nu țintesc totuși, senzaționalul. Textul insertelor (era un film mut) era, am zice azi, profund „lozincard", lipsit de întorsături stilistice, fără „culoare", banal. Însă cu totul exact, generînd emoții superioare. Ochiul reține toate fotografiile filmului dar — paradoxal — pe niciuna, într-atît de măreață se impune gîndirii imaginea globală, într-atît e de dramatică acțiunea și de credibilă, atmosfera. Tehnica epopeii slujește *Crucișătorului*, și e de necrezut acum că filmul putea fi realizat altfel de cum este.

Disproporția dintre cantitatea de imagini „gîndite" de memorie și cele recepționate concret-vizual e copleșitoare și cineaștii au fost de totodeauna tentați să realizeze succesiuni de tablouri tot mai rapide. (Experimentele — ecran total, ecran panoramic, ecran circular — justifică această strădanie).

Și filmul romînesc de pionierat a utilizat ca procedeu artistic filmul-frescă. Cele două filme cu acțiune convergentă *Nepoții Gornistului* și *Răsare soarele* se ambiționau să ilustreze aproape întreaga istorie a Romîniei. Insuccesul lor nu se datorește procedeului ca atare, ci tratării superficiale a evenimentelor, construcției schematice, arbitrare, tonului afectat și interpretării desuete. Proiecția filmului, obositoare, concentra atenția spectatorului asupra unor episoade nesemnificative, întretăierea firelor epice conjugîndu-se cu pericolul pierderii cursivității.

Turnat mai tîrziu, *Lupeni 29* a cucerit aplauzele meritate ale publicului și a fost încununat cu una dintre medaliile de argint ale Festivalului de la Moscova. E cu deosebire clar că autorii filmului au abordat subiectul pe care și-au propus să-l ilustreze cu maximă sobrietate. Ei au dat, cu îndrăzneală, o interpretare științifică evenimentelor istorice care-și așteptau întruchiparea artistică. *Lupeni 29* e un adevărat basorelief cinematografic în care sute de siluete, sugestive și diferențiate, ilustrează idei majore, transformarea plastică a unei luminoase pagini de istorie. Viața, istoria reală, cu dramatismul ei cotidian, le-a oferit scenariștilor aproape întreg scheletul filmului lor. Relatate succint cu o cronologie precisă, evenimentele tragice din 1929 vorbeau, singure, spectatorului, păreau „secvențe" de anticipare și succesul evocării a fost asigurat în primul rînd de renunțarea la tot ceea ce convențional ar fi „ilustrat" revolta. S-au îndreptat toate reflectoarele de concepție asupra momentelor pregătirii și declanșării grevei și niciodată acțiunea nu e oprită pentru a îngădui desfășurarea paralelă și a altor momente secundare, personajele filmului își înscriu propria lor evoluție în fluxul epic general, ele nu comentează, ci trăiesc ideile scenariului. Masa lucidă de mii de oameni aflați în grevă polarizează în jurul ei întreaga atenție a iubitorului de film. Implacabilă, ea își afirmă împotrivirea, drumul ei are o măreție de baladă, iar plastic imaginea e de clasică inspirație picturală. Îmi îngădui cîteva observații:

Stăruind cu precădere asupra tablourilor ample, preferînd tonuri de frescă, filmul suferă — dramaturgic — de unele lacune. E o prea mare distanță între modul în care e portretizată masa greviștilor și, implicit, episoadele protestului și mai apoi ale sîngeroasei reprimări și descrierea vieții personajelor centrale. Datorită unor firești greutăți de construcție, filmul schițează doar cîteva tipuri care se detașează din masa minerilor, narațiunea e mai puțin dinamică atunci cînd e zugrăvită evoluția lor și lasă impresia de vechi. E ciudat, dar cu excepția lui Varga (Ștefan Ciubotărașu), celelalte personaje conducătoare ale grevei nu mai au, în viața intimă, expresivitatea pe care o dovedesc în marile scene colective și se vede că autorii n-au păstrat — epic — o respirație egală. Necesitatea de a cuprinde în cadru, numeric, cît mai mulți interpreți știrbește pe alocuri ceva din concretețea acțiunilor, filmul crește în întindere și în adîncime, dar primul plan e neglijat. Prezentate diferențiat (ca text și interpretare), episoade de mică întindere, dar de principală implicație dramaturgică, ar fi oglindit și mai convingător epoca, ar fi slujit și mai bine acțiunii centrale, subliniind cu mijloace sporite, geneza actelor de eroism.

Succes de aceleași proporții, *Tudor* a prilejuit o matură operă de interpretare a personalității marelui conducător al răscoalei de la 1821. Folosind numeroasele (și adesea contradictoriile) izvoade ale istoricilor noștri, filmul omagiază un luptător a cărui principală tărie constă în capacitatea de a se face crezut și de a-i face pe oameni să-l urmeze. Secvențe antologice ca: înapoierea de la Viena a lui Tudor și a Aristizzei, confruntarea Tudor—Brîncoveanu de la Tismana, scena beției banului (în întruchiparea magnificului Vraca) ori momentul intrării în Palatul domnesc de la București, justifică interesul pe care publicul îl manifestă pentru acest film, atît în țară cît și dincolo de hotarele ei. Nu ne propunem să reluăm laudele cu care filmul acesta a fost înconjurat. Recenta lui distingere cu Premiul de stat (alături de *Lupeni 29*) e încununarea unui succes strălucit. Ceea ce dorim, acum cînd luminile premierii s-au îndepărtat și e utilă o discuție mai la amănunt, este să vedem în ce măsură construcția filmului se justifică. Dintru început, cred că prezentarea fragmentară a unor „întîmplări din marea răscoală" ar fi fost de neconceput; logică, desfășurarea pe spații ample a narațiunii e condusă cu abilitate. Dar și aici, cam pe la jumătatea filmului, autorii par să-și fi amintit că eroii (Tudor în special) mai au, ori ar trebui să aibă, o viață a lor, intimă. Îi reproșăm acestui film în

● Actrița sovietică Via Artamane se pregătește pentru un nou film intitulat *Rachetele nu trebuie să fie lansate*. „Noul meu personaj, ne spune ea, este Pearl, o tînără americană intelectuală, care după terminarea școlii de informatori este parașutată în spatele Germaniei hitleriste, cu misiunea de a afla unde este baza de rachete și cînd se pregătesc nemții să le lanseze împotriva Angliei... De ce este acest rol foarte interesant? Pentru că are aspecte multiple, posedă un registru foarte larg de trăsături de caracter și de sentimente. Profesiunea îi pretinde lui Pearl curaj, concentrare extremă, tensiune permanentă. Dar în același timp, personajul meu e și profund feminin, liric, gingaș. Pearl ar fi putut tot atît de bine să fie o excelentă institutoare, o mamă plină de tandrețe". Filmul despre care ne vor-

care obiectivitatea istorică impune descrierea complexă a personajelor, că l-a prezentat pe Tudor mai ales în momentele spectaculoase și a neglijat să ni-l evoce și în alte ipostaze ale vieții sale (scena de la Olt, cu Tudor și fata îndrăgostită, e de-a dreptul imposibilă prin falsul ei lirism). Tudor a fost un conducător al mulțimilor înnimbat de multiple și adesea neașteptate calități. Tudor diplomatul, strategul și intransigentul pedepsitor al celor care ignoră ideia de dreptate, e mai puțin prezentat pe ecran, o oarecare „blajinitate" nepotrivită unui bărbat cu temperamentul său diminuează pe alocuri caracterul științific al filmului. Planurile generale și cele particulare nu se interferează firesc. Pentru a cîștiga spațiul util în care să folosească mai multe date despre Tudor-omul, semnatarii genericului trebuiau să renunțe la unele momente cu efect singular care dăunează economiei peliculei.

Străinul, ecranizare a unui excepțional text literar (romanul cu același nume de Titus Popovici) ilustrează cum nu se poate mai clar necesitatea folosirii cu judiciozitate a procedeelor filmului-frescă. Prima serie e alcătuită din mici episoade în care facem cunoștință cu eroii; cu umor și cu capacitatea evidentă de a crea atmosferă, regia izbutește să-i ofere spectatorului un cumul de date despre epocă și personaje, cu totul remarcabile. Filmul are în prima lui parte ritm și culoare, descrierile sînt precise, decorurile alcătuite minuțios și, lucru însemnat, dincolo de firele care leagă evoluția celor cîteva figuri mai importante se presimte, uriașă, prezența maselor de oameni simpli și cinstiți. Un aer proaspăt pare să adie în vechiul oraș. În partea a doua însă, înregistrăm cu uimire o schimbare violentă a metodei de construcție. Majoritatea personajelor cu care ne-am familiarizat în seria primă nu mai întreprind aici decît acțiuni sporadice, nemaijustificînd ampla „punere în temă"; se stăruie asupra scenelor de masă în care (spre deosebire de *Lupeni*) eroii narațiunii se pierd, impersonali. Uriașul număr de figuranți care umplu străzile orașului, în final, par veniți din alt film, prezența lor nu e, dramaturgic, pregătită. Detaliile se pierd și în ciuda dimensiunilor acestei fresci, efectul artistic e adesea scăzut.

Socotesc că se impune o mai atentă studiere a virtuților și limitelor filmului frescă despre care, evident, nu credem că e universal-valabil, cheia de boltă a succeselor. Vrem mai multe filme cu „prim-planuri", facilitînd observarea datelor psihologice ale eroilor, filme cu puțini actori dar cu o bogăție epică de întîmplări, filme contemporane despre oameni și viața lor.

Modalitate neapărat necesară pentru o cinematografie tînără, filmul-frescă pare să-și fi trăit la noi momentele de strălucire. E firesc să le cerem cineaștilor eternul „mereu altceva". Și în poezie, omul modern iubește mai mult exprimările concise, sintetice, poemul de largă respirație e tot mai rar practicat. Poate nici o altă artă nu are atît de evidente afinități cu poezia ca filmul. Desigur, critica nu poate impune ori aboli procedee care sînt ori nu folosite de către slujitorii direcți ai filmului: regizori, scenariști, interpreți. Dar poate să sugereze!



Debuturi și certitudini

Alegerea distribuției pentru un viitor film începe să devină pentru cinematografia noastră o problemă la fel de importantă ca cea a scenariului ori a regiei. Regizorii au poposit mai des în sălile institutelor de teatru din Capitală și Tg. Mureș. Și rezultatele n-au întîrziat să apară. Tinerețea a pătruns pe platourile de filmare aducînd cu ea acel suflu de pasiune, acea efervescență care-i este specifică. Talent și farmec, două cuvinte peste care uneori se trece prea ușor cu vederea, și-au regăsit prețuirea binemeritată. Arta actorului de film și-a cîștigat astfel dreptul la comentarii mai substanțiale decît aprecierile standard făcute la sfîrșit de cronici.

Ar trebui să începem cu debuturile din cea mai recentă premieră romînească, *Străinul*, dar sîntem informați de redacție că un alt articol din acest număr se referă la jocul actorilor din acest film comentînd pe larg interpretările lui Ștefan Iordache, Gheorghe Dinică și Șerban Cantacuzino, ca și reapariția mereu surprinzătoare prin noutate și farmec a Irinei Petrescu în rolul Soniei.

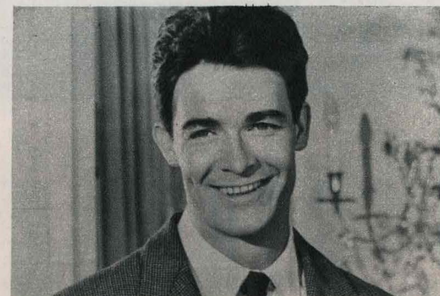
Către alte valențe ale artei interpretative par a înclina Ion Caramitru și Mariana Pojar, cuplul foarte potrivit ales de regizorul Victor Iliu pentru filmul *Comoara din Vadul Vechi*. Primul se profilează ca un actor apropiat tipurilor de eroi meditativi, fără a fi însă lipsit de capacitatea de a exprima stări dinamice (ceea ce și face în filmul discutat); cea de a doua are o vioiciune stăpînită, o preferință pentru accentele grave, dramatice. Ambii tineri stăpînesc o rostire frumoasă a cuvîntului, ceea ce desigur le va permite în viitoarele roluri să-și îmbogățească, în nuanțe, replica.

Adolescența nu este zugrăvită în filmele noastre artistice numai în momente de încordare, momente care solicită resursele tragice ale interpreților, ci și în episoade unde liricul se împletește cu faptul cotidian. Eroinele din *La vîrsta dragostei*, *Casa neterminată* sau *Anotimpuri* obligă la mult firesc, la multă sinceritate. Autorii celor trei filme (Francisc Munteanu, Andrei Blaier și Savel Stiopul) au știut să găsească acele actrițe care să nu aibă doar calitatea de a fi „apariții noi" pe ecran, ci să poată da viață unor personaje veridice. Ana Szeles *(La vîrsta dragostei)* are suavitatea, căldura, delicatețea pe care o cere eroina aflată la prima dragoste. Gesturile și privirile ei nu arată cochetă-

bește Via Artamane se turnează în prezent în studiourile „Aleksandr Dovjenko" din Kiev, de realizatorii Anton Timonisin și Aleksei Svaciko, după un scenariu cu multe accente autobiografice al lui Piotr Zagrebelni.

● Zilele acestea regizorul italian Ugo Gregoretti a dat semnalul începerii filmului *Frumoasele familii*, după un scenariu propriu. Actorii aleși pentru a interpreta cele patru episoade ale povestirii cinematografice (care are ca temă familia surprinsă sub diferitele aspecte caracteristice vieții moderne) sînt Annie Girardot, Sandra Milo, Anita Ekberg, Totò și Amedeo Nazzari.

● Marie-José Nat (pe care cititorii noștri au văzut-o în *Strada preriilor* alături de Jean Gabin) va interpreta rolul principal în unul din scheciurile noului film pe care-l dirijează Michel Drach după un scenariu semnat de Pierre Benthey și J. P. Grenier, *Bunele comportări*. Parteneri: Edwige Feuillère, Francis Blanche, Poiret, Brialy și Serrault.



● Antoine Bourseiller, actor și vechi director de teatru, termină zilele acestea la Paris filmările primului său lung-metraj în care va apare pe generic ca autor al scenariului, dialogurilor și regiei. Filmul se intitulează *Marie-Soleil* și are ca protagonistă pe cunoscuta actriță Danièle Delorme care de data aceasta va interpreta un rol cu totul deosebit de ceea ce a făcut pînă acum: Marie Soleil este animatoarea unui bar de noapte din Cahors: cîntă, dansează, are părul platinat și apucături — să spunem — ciudate. O Danièle Delorme neobișnuită, foarte departe de Fantine din *Mizerabilii*. Vedeta masculină care îi dă replica este Jacques Charrier (din *Babette pleacă la război)*.

● Proiecte de coproducție ale studiourilor de la Sofia: polonezul Andrzej Wajda va realiza în Bulgaria un film istoric intitulat *Oseminte*, iar o firmă austriacă a propus un contract pentru o producție — tot istorică — turnată în întregime în Bulgaria.

● Rossana Podesta (fostă *Elena din Troia)* va deține rolul soției în filmul despre eternul triunghi conjugal pe care-l realizează Marco Vicario după romanul lui Alberto Moravia *Appuntamento al mare (Întîlnire la mare)*. Celelalte două personaje vor fi interpretate de Philippe Leroy și foarte tînărul Keir Dullea care a debutat, nu de mult — în *David și Lisa*.

rie, ci sinceritate. Foarte aproape de gîndurile şi sentimentele eroinei, Ana Szeles aduce pe ecran un bun portret al adolescenţei senine. Valeria Seciu (*Casa neterminată*) a fost pusă în faţa unui personaj mai complicat, care caută răspuns la întrebări fundamentale legate de tema fericirii. Chipul tinerei are adesea seriozitatea pe care o solicită întrebările grave, dar el ştie să poarte şi un zîmbet delicat, să exprime bucuria clipelor de destindere. Din păcate Magda Popovici, interpreta pe care a găsit-o Savel Stiopul pentru schiţa adolescenţei („Incertitudini"), nu a ajuns la o trăire destul de convingătoare a rolului. Personajul din acest ultim film este lipsit de contururi precise datorită unei insuficiente mobilităţi a chipului şi a unor gesturi foarte puţin expresive ale actriţei.

În privinţa felului cum au fost jucaţi eroii, filmele amintite nu ne fac să reţinem realizări deosebit de valoroase. Şi Barbu Baranga (*La vîrsta dragostei*) şi Valeriu Săndulescu (*Casa neterminată*) se dovedesc a fi lucrat destul de puţin asupra rolurilor date, mulţumindu-se să exprime doar exterior (în cazul celui dintîi) fie prea forţat (în cazul ultimului) stări sufleteşti care se cereau a fi oglindite cu mult mai mare intensitate. În jocul lui Cornel Dumitraş, partenerul Magdei Popovici din filmul *Anotimpuri*, se constată o mimare a firescului şi o stereotipie a expresiei.

Comediile solicită hazul, receptivitatea la umor a interpretului. După mulţi ani în care, dincolo de talentul lui Iurie Darie sau Ion Dichiseanu comedia romînească n-a mai descoperit nimic nou, iată că Geo Saizescu ne-a oferit (în filmul *Un surîs în plină vară*) revelaţia unui talent deosebit de sensibil la umorul popular — Sebastian Papaiani. Deşi debutul acestui actor avusese loc, cu mult succes, în *Partea ta de vină*, totuşi gama variată a posibilităţilor sale interpretative este pusă în valoare mai ales în ultimul său film. Papaiani are simţul poantei, stăpîneşte tehnica gestului semnificativ, caracterizant, ştie să atingă graniţa care desparte comicul de tragic. După un *Surîs în plină vară*, Papaiani se dovedeşte un actor pregătit pentru orice gen de roluri la care ar fi solicitat de cinematografie. În acelaşi film, partenera sa, neprofesionista Florina Luican, nu aduce în afara acelei prospeţimi caracteristice tinereţii, o contribuţie suficientă la închegarea portretului Lioricăi; tinerei debutante îi lipseşte dezinvoltura şi ritmul pe care le solicită comedia.

Sînt actori sau actriţe pe care filmul artistic romînesc i-a înregistrat în fugă, în roluri nu foarte valoroase, i-a uitat o vreme pentru a-i regăsi, mai întîi cu mirare apoi cu satisfacţie. Ne mulţumim cu un singur exemplu, cel al Ilincăi Tomoroveanu. Am revăzut-o (după debutul din 1960, cu filmul *Mîndrie*) în realizarea lui Horea Popescu *Dragoste lungă de-o seară*. Să se fi schimbat atît de mult de la un film la altul? Avem mai degrabă sentimentul că partitura dramatică care i s-a oferit de data asta spre interpretare i-a solicitat din plin calităţile artistice. Tînăra actriţă dovedeşte posibilitatea de a dezvălui, din priviri şi gesturi, frămîntările lăuntrice ale personajului, are spontaneitate, ştie să dea accente potrivite textului.

Filmele aflate în prezent pe platouri sau în exterioare (între care *Cartierul veseliei*, *Şoseaua Nordului* şi *Neamul Şoimăreştilor*) anunţă nume noi de interpreţi care pornesc pe drumul afirmării în cinematografie. Va fi bine dacă regizorii Studioului „Bucureşti" vor continua să-şi concentreze atenţia asupra tinerelor talente din institutele de teatru. Alături de maiştrii ai scenei şi ecranului romînesc, studenţii şi absolvenţii acestor instituţii de cultură îşi vor face simţită participarea la mersul înainte al filmului romînesc.

Al. RACOVICEANU



PERSPECTIVĂ ASUPRA ROLURILOR ÎN STRĂINUL



Cei care erau prea cruzi în clipa revoluţiei ca să fi putut participa la pregătirea ei, dar care n-au fost atît de nevîrstnici încît să nu simtă chemarea flăcării de îndată ce a izbucnit, se vor regăsi în filmul *Străinul*. Autorul scenariului a trăit vremea despre care scrie, regizorul nu. De aici, divergenţa principală dintre ei, probabil nedeliberată: Titus Popovici a urmărit procesul de cristalizare a personalităţii eroilor săi pe măsură ce aderenţa la revoluţie le sporea conştiinţa de sine, Mihai Iacob a retras treptat interesul său figurilor principale, pentru a plana asupra mişcării generale. De la un moment dat, pare că istoria îşi urmează cursul independent de protagoniştii ei reali, care se anonimizează.

Cea mai bună parte a filmului (cea mai masivă) se alcătuieşte din asimilarea în forme moderne a substanţei personajelor, din formularea acestora ca oameni ai unei realităţi foarte dinamice. Cele mai atrăgătoare figuri sînt ale tinerilor. Andrei Sabin e un mic univers de idei şi emoţii pe care o mare energie le vîntură fără încetare provocînd zbuciumul necurmat al întregii fiinţe. El caută febril răspunsuri şi cînd i se pare că le-a aflat resimte o bucurie tot atît de crîncenă pe cît e durerea de a constata, mai tîrziu, că se înşelase. Tulburat de întîia dragoste, adolescentul e cufundat în reverie pe insula pustie; toate gîndurile sale se îndreaptă către fata iubită; pentru el, ea se află acolo, în penumbrele crîngului şi în apele argintii, în norii călători; cînd încordarea minţii şi sufletului său ajunge la un punct maxim, Sonia apare pe neaşteptate, aevea, materializînd visul. Poezia intensă a clipei e admirabilă, ca şi sărutul pur care-i uneşte pe tineri, ca şi tăcerea lor prelungită — căci însuşi faptul că sînt acolo, împreună, spune totul. Dar ulterior, Andrei se va rupe cu violenţă de această dragoste neurmată de înţelegere. Tot astfel, după temerarul discurs de la serbarea şcolară, se va odihni, rezemat de o coloană, destins, cu o oboseală fericită şi un zîmbet vag adresat celor pe care-i presupune alături de el. Acasă însă îl va aştepta prima dintre dezamăgiri, neînţelegerea tatălui, şi tînărul se va închide iar în sine, înstrăinat şi dur. Vocaţia actorului debutant Ştefan Iordache se manifestă, cred, în stilul energic şi direct de afirmare a eroului, în capacitatea de a concentra stările sufleteşti în manifestări puţine şi a fi tot timpul la subiect. Bruscările în comportare definesc bine individualitatea aceasta inadaptabilă la o lume străină şi posedînd o forţă

care n-are deocamdată cum se cheltui. Lucian Varga se delimitează prin neaderența la revoluție trăind o dramă profundă: toate încercările sale de a-și crea legături cu lumea înconjurătoare rămîn vane. Șerban Cantacuzino a reținut tristețea funciară a personajului și monotonia lui — așa cum, probabil, o înregistrează ceilalți. Ar mai fi fost de relevat, poate, involuția tragică a personajului într-un proces teribil (căci rămîne pînă la urmă adevăratul „străin"). Sonia nu oscilează între cei doi tineri, ci îl iubește cu fervoare pe Andrei pînă la capăt, iar Irina Petrescu demonstrează cu suplețe și printr-un joc elegant, meditativ, cu tăceri grele și priviri adînci, că nici nu ar putea fi altfel. Enigma, de neînțeles pentru ea, a bărbatului acesta voluntar și mereu în luptă, precum și spectrul unui trai greu, cu care nu-i obișnuită, o îndepărtează de el. Actrița știe însă să sugereze vag că, într-o zi, tinerii s-ar putea regăsi. Atrăgători și veridici, cei trei tineri nu sînt tot timpul legați între ei, cum se întîmplă, impresionant în roman; de la o anume etapă a acțiunii, sînt priviți separat, ceea ce slăbește vigoarea tabloului.

Cele mai complexe figuri ale filmului mi se par Octavian Sabin și senatorul Varga. Ștefan Ciubotărașu a urmărit extrem de atent traiectoria spirituală atît de sinuoasă a acestui funcționar cu o viață interioară bogată, capabil de mari sentimente dar suportînd mereu dezavuări și înfrîngeri ale căror cauze îi sînt necunoscute și care-i macină treptat mîndria, voința. Actorul are o mișcare interioară năvalnică și în expresia lui se citește efortul tenace al bătrînului ceferist de a-și salva demnitatea. Intrarea lui în coloana de manifestanți este pe deplin firească. În exultanța personajului se simte și rațiunea personală a gestului: tatăl și-a înțeles și regăsit fiul. Masca hieratică a politicianului Varga e construită cu finețe și consecvență de George Calboreanu, păstrată mereu neschimbată cu toate furtunile care se abat asupra personajului. El rămîne mereu egal cu sine însuși, părînd a cunoaște cu anticipație evenimentele și a le stăpîni, asumîndu-și dreptul de a-i judeca pe toți și de a conduce. Cred că actorul a găsit cu totul remarcabil momentul dezvăluirii faptului că în spatele măștii nu e nimic: e clipa cînd i se demonstrează scurt acestui bătrîn și șiret sforar că istoria îi refuză de-acum încolo pentru totdeauna, *răspunderea* în treburile obștești. Varga se reazemă pierdut de zid, dezumflat, interzis, cu fața boțită și ochii rătăciți, istoria sa personală s-a isprăvit.

Cel mai interesant și mai substanțial erou al filmului este comunistul Jurcă. El apare tîrziu în acțiune și are relativ puține de spus și de făcut. Dar talentul excepțional al lui Gheorghe Dinică conferă o vigoare exponențială neobișnuită acestui luptător, reprezentant al maselor. Replicile sale cad tăios, definitiv, gesturile sînt măsurate, zgîrcite, dar cu adresă precisă, privirea sfredelitoare, hotărîrile rapide — așa cere situația revoluționară. El polarizează toate energiile latente din lumea filmului și le dă direcție, sens, încarnînd *decizia* lucidă de care era nevoie acum. E cu adevărat eroul acestui moment istoric și ideea regizorală de a-l proiecta, cu zîmbetul cald și deschis, pe imaginea mulțimilor în marș e, aici, fericită căci simbolul e justificat de însăși structura personajului.

Sînt mulți actori în distribuție. Te reține o schiță de profesor a lui Costache Antoniu și alta a lui Nae Roman. De asemenea onctuosul și perfidul preot desenat de Fory Etterle. O trăsătură de violență verde, bine filtrată prin morgă provincială îl face notabil pe directorul liceului (N. Mihuță). O apariție ironizată cu suavitate e întreținuta consilierului Varga (Cleopatra Melidoneanu — hotărît prea frumoasă și gingașă pentru un asemenea personaj dar cu o intuiție remarcabilă a rolului). Un portret succint, sugestiv e cel al stupidului consilier Varga (G. Măruță).

Ca și în alte filme, și aici sînt interpreți care doar *prezintă* rolurile, alții care *reprezintă* personajele și puțini care *creează* oameni. Regizorul își are partea sa la munca fiecăruia. Dacă ritmul general n-ar fi atît de tărăgănat, defectele teatrale ale multor actori ar fi mai puțin supărătoare. Lipsește adesea tăietura rapidă, alternarea energică a cadrelor, schimbarea insolită și revelatoare de unghi — care modelează disponibilitățile actorului în raport cu necesitățile ecranului. Să-i urăm regizorului, a cărui înzestrare e în afară de îndoială, să se implanteze mai categoric în profesie, în ceea ce privește lucrul cu interpreții.

Valentin SILVESTRU



Lily ZOGRAPHOS

N-AVEM CINEMATOGRAFIE, AVEM UMOR

În Grecia, fiecare om care are o anumită sumă — suficientă — de bani poate să devină producător. Și își poate permite tot ce vrea; pentru că vrea, pentru că dorește, pentru că intenționează să-și dubleze capitalul. Și uneori chiar reușește. Cred că după această mică introducere ați înțeles că în Grecia, deocamdată cel puțin, nu există cinematografie. În loc să se ridice nivelul producțiilor, el scade, eșuează în filme comerciale. Finalmente, se ajunge la realizarea de pelicule care nu ating nici măcar o calitate de ordinul doi și care în nici un fel nu pot satisface sau interesa un spectator, chiar mediu. Singurul public care să le mai suporte poate fi găsit în provincie unde nu vin altfel de filme. Acolo se înghit toate naivitățile servite în sos melodramatic, cu multe lacrimi și cu puțină minte. Dar nu publicul este vinovat: nimeni nu face nimic (chiar se străduie să facă contrariul) ca să-l educe.

Valuri ale tinerilor realizatori apar din cînd în cînd, unii dintre ei vădind chiar talent. Majoritatea însă au tolba plină cu visuri, eventual și cu pretenții, dar cu nici un ban. Așa încît au de ales: ori nu vor lucra niciodată și deci vor abandona toate visurile și pretențiile, ori cedează exigențelor producătorilor-patroni care se amestecă în toate și nu acceptă decît scenarii și realizări banale și naive. (Ar mai fi de adăugat poate că oficialitatea nu se interesează absolut deloc de această situație).

De fapt, în concluzie, nu există nici un fel de problemă. Noi nu avem cinematografie. Pentru că nu putem avea pretenția că Michalis Kakoyannis sau Koundouros care n-au realizat decît două filme fiecare în timpul ultimilor 10 ani, constituie sau mai bine zis reprezintă, producția greacă. Și de ce n-au realizat decît două filme? Pentru că n-au avut bani. Noroc că amîndoi fac dovada unei rezistențe remarcabile. Pentru moment, producătorii se dau în vînt după o tînără și fermecătoare actriță pe numele ei Vouyouclaki, care „excelează" în genul femeie-copil și care-și va sfîrși, sper, cariera la 40 de ani în chip de fost copil-precoce. Juni-primi cu talent autentic, ca de pildă Papamichail sau Alexandrakis, sînt nevoiți să joace alături de ea pe îndrăgostiții dulcegi, pentru că sînt bine plătiți.

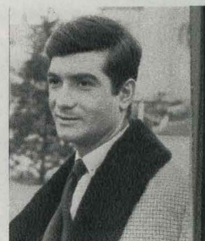
Nu avem cinematografie, dar măcar avem simțul umorului.

SECVENȚE

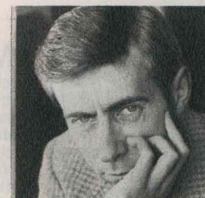
Realizatorul sovietic Vladimir Bassov intenționează să transpună pe ecran nuvela lui Pușkin, *Frămîntarea*. «Filmul în culori, pe peliculă de 70 mm, va descrie frumusețea sălbatică a iernilor rusești, frumusețea omului rus și, poate, va ajuta pe spectatorii străini să înțeleagă mai bine „enigmaticul" suflet slav» — mărturisește Bassov.



Luchino Visconti pregătește turnarea unui nou film *Stelele rătăcitoare din Ursa Mare*. Ca interpreți și-a ales pe Claudia Cardinale, Jean Sorel și Tab Hunter. Subiectul relatează exodul către oraș al unei vechi familii din Voltera, atrasă de posibilitatea de a-și cîștiga mai ușor pîinea zilnică.



Michel Boisrond a terminat de curînd filmul *Cum să te mărîți cu un prim-ministru*, început în iunie. Interpreții principali: Pascale Petit (Rosalie din *O viață*) și Jean-Claude Brialy (*Dracul și cele 10 porunci*).



Michel Deville a dat nu de mult primul tur de manivelă la *Lucky Jo*, film polițist care reunește pe afiș actori celebri ca Eddie Constantine, Pierre Brasseur, Claude Brasseur (fiul lui Pierre), Georges Wilson, Françoise Arnoul și Christiane Minazzoli.

VII ȘI MORȚI



Romanul lui Simonov „Vii și morți " dezvelea o față mai puțin cunoscută a războiului, găsind o sursă tragică inedită: deruta și amărăciunea oamenilor asupra cărora se abate o catastrofă colosală ce nu poate fi stăvilită, fiindcă nu sînt pregătiți s-o întîmpine, fiindcă nu au tăria fizică să i se împotrivească. Există în carte două imagini semnificative — reluate cu o forță deosebită în filmul lui Aleksandr Stolper — care închid acel cumplit sentiment al neputinței de a te apăra, durerea sufocantă provocată de jertfe nedrepte, inutile. Politrucul Sințov și alți cîțiva militari asistă îngroziți la doborîrea unor bombardiere sovietice de către un Messerschmidt hitlerist, tablou zguduitor, semănînd mai curînd cu o sinistră vînătoare, în care greoaiele păsări neapărate, neînsoțite, sînt răpuse fără nici o dificultate de mitralierele avionului german. Sînt drame în fața cărora exclami resemnat: „Așa e războiul, nu poți face nimic!" Dar în fața unor atari priveliști te încearcă mînia și revolta, pentru că nu poți concepe absurditatea acestor uriașe sacrificii. În privirile ostașilor care urmăresc tragedia aeriană („luptă" e prea mult și prea puțin spus!) descifrezi o întrebare disperată și un protest abia reținut: „De ce? Astfel de lucruri nu trebuie să se întîmple, nu sînt firești nici măcar în război!" A doua imagine, pe care pelicula o subliniază parcă mai plastic decît paginile romanului, este hăituirea aceea aproape neverosimilă a unor oameni neînarmați — nu, mai trist, dezarmați — de către tancu-



Corespondentul de front (personajul lui Simonov ce poartă un pronunțat caracter autobiografic) ajunge în prima linie pentru a înțelege și a descrie mai bine sensul războiului.

Un moment dramatic din acțiunea filmului lui Stolper.



UN FILM PENTRU ELVIS PRESLEY (VESELIE LA ACAPULCO)

Mai puțin actor, dar autentic interpret de muzică ușoară, talentat și mai ales la modă (deși nu-i răgușit) Elvis Presley cîntă aproape numai pentru ecran. Îi convine comedia muzicală, acest dificil gen (impropriu numit ușor din moment ce foarte rar asistăm la reușite depline) care place atît de mult unui public extrem de larg.

De cele mai multe ori în fața realizatorilor stă una și aceeași dilemă: o muzică bună și un interpret de succes pentru un text pasabil sau un text pasabil pentru a prezenta un cîntăreț la modă și o muzică asișderea. Iată dar că pe nesimțite am ajuns să vorbim chiar despre filmul în cauză, care are trei mari vedete: vocea lui Elvis Presley, muzica sud-americană și peisajul magnific („magnific" a ajuns un adjectiv la modă în această vară!) al plajei de la Acapulco scăldată în apele calde ale Pacificului și apărată de zidul stîncos al munților Sierra Madre. Ce frumos e la Acapulco! (ne cerem iertare pentru că am uitat de film elogiind însoritele țărmuri mexicane, dar vina nu ne aparține).

Despre intriga filmului n-are rost să discutăm. La acest gen de filme se pare că dramaturgia are importanța cea mai mică. Ea trebuie în esență să facă în așa fel încît eroul să fie simpatic încît să-l iubească toate femeile frumoase de pe ecran. Lăsînd la o parte micile răutăți, Elvis Presley place. Place prin vocea sa caldă și totodată fermă, prin aptitudinile sale interpretative. Presley cîntă în acest film mult (și am mai spus-o: bine). Cîntă în restaurante, cluburi, pe bicicletă, în automobil, cînd în autentic stil sud-american, cînd ca pe scenele Broadwayului. (Ne-am temut că o să cînte și pe trambulină dar a preferat s-o facă după săritura acrobatică de pe faimoasa stîncă de la Acapulco). Numai în arena cu tauri n-a cîntat deși îi făcea curte îndrăcită o nostimă toreadoră.

Și „por favor", dacă i-ați văzut și auzit pe Los Paraguayos și v-au plăcut (sau dacă nu i-ați văzut și auzit dar v-a părut rău) atunci duceți-vă la acest film. O să vă distrați mai ales că, la urma urmei, puteți închide ochii și asculta numai muzica.

A. T.



Ursula Andress și Elvis Presley într-o scenă „lirică".

rile hitleriste, reducţia fantastică la starea de „vînat uşor" a ostaşilor care cu puţin în urmă au ieşit, luptînd eroic, din încercuire.

Cu inevitabilele concesii făcute laturii spectaculare, filmul menţine totuşi tensiunea problematică a cărţii. Şi aici eroii se întreabă neliniştiţi care va fi soarta războiului şi cine poartă vina atîtor vieţi sacrificate fără rost într-o bătălie ce trebuia şi putea fi pregătită. Şi aici oamenii sînt nevoiţi să lupte nu numai cu duşmanul, dar şi cu neîncrederea, cu suspiciunile celor dispuşi să vadă în fiecare militar fără „documente", un diversionist. Personajele cărţii şi ale filmului sînt oameni care nu-şi cîntăresc nici o clipă sentimentul uriaş de răspundere faţă de patrie; pentru ei lupta este existenţă, iar eroismul condiţia acestei existenţe, dar ei nu acceptă să se supună unei fatalităţi, ci vor să *înţeleagă* şi să fie înţeleşi.

Fără a suprapune pe fondul sumbru al războiului drame individuale ca în *Zboară cocorii* al lui Kalatozov sau *Balada soldatului* al lui Ciuhrai — deşi romanul oferea bune posibilităţi în acest sens — regizorul A. Stolper, vădind predilecţie pentru atmosfera generală, insistă nu o dată asupra portretelor individuale. Dacă Sinţov nu e urmărit chiar în toate peregrinările sale pe întreaga adîncime a frontului, el rămîne însă şi în film acelaşi observator *sensibil* şi inteligent al oamenilor întîlniţi, participant şi erou al unei mari drame, răscolit profund de tragedia poporului său şi păstrînd în împrejurările cele mai deprimante încrederea în adevăr şi umanitate. Kiril Lavrov are ochi expresivi, în care se reflectă nedumeririle şi speranţele, durerea şi teama, îndrăzneala şi voinţa personajului, aproape fără sprijinul dialogului. Celelalte personaje nu sînt întotdeauna văzute din unghiul subiectiv al lui Sinţov, ca în roman, dar aparatul îl dublează nemărturisit. Chipul aspru al lui Serpilin (Anatoli Papanov) păstrînd în cutele feţei urmele suferinţelor trecute, îi comunică lui Sinţov şi spectatorului dîrzenia omului drept, cinstit, pe care n-au dizolvat-o anii de martiriu. Văzîndu-l pe Serpilin în acţiune, pricepi încă o dată miracolul care a răsturnat cursul războiului, căci o armată cu asemenea comandanţi nu putea fi pulverizată. În atmosfera dezolantă a primelor luni de război, cu înfrîngeri repetate şi cu retragerea aceea continuă din faţa armatelor cotropitoare, calmul bărbătesc al lui Serpilin are un efect tonic şi numai o minte strîmtă ar putea interpreta dorinţa acestuia de a nu primi ordin de retragere — deşi cercul inamic se strînge în jurul unităţii lui — ca o ciudăţenie de fanatic. Şi cîtă sensibilitate destăinuie figura severă a lui Serpilin, cîtă afecţiune faţă de cei din jur ascund gesturile şi privirile lui! Războiul însă a depus măşti dure pe figura oamenilor. Căpitanul Ivanov, cel pe al cărui nume „se sprijină întreaga Rusie", cum i se recomandă el lui Sinţov, poartă aceeaşi mască a durităţii, iar primirea ce le-o face ostaşilor rătăciţi de unitatea lor e cît se poate de puţin măgulitoare. Dar acelaşi Ivanov ia iniţiativa salvării cu orice preţ a diviziei lui Serpilin care lupta să iasă din încercuire.

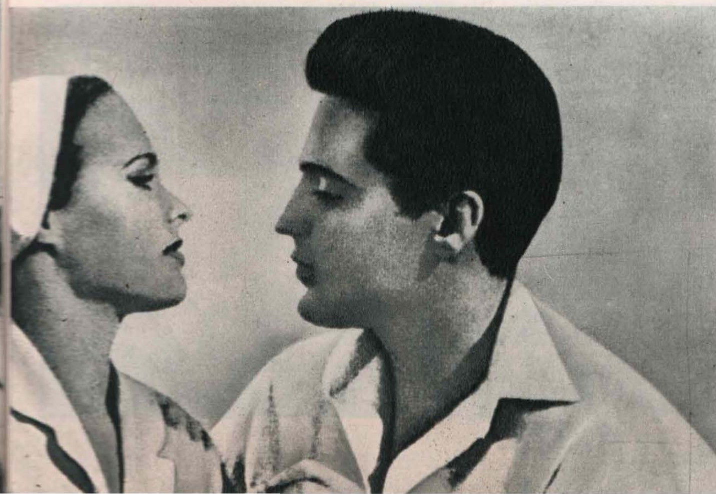


Filmul lui Stolper revendică încă o dată ideea că marile încercări modifică numai aparenţa oamenilor nu şi substanţa lor morală, iar luminile interioare autentice nu pot fi stinse de nici o prăbuşire. În schimb, naturile slabe sau false îşi pierd în situaţiile dramatice hotărîtoare lustrul acela atrăgător şi fastuos, pe care numai lipsa integrităţii lăuntrice îl poate întreţine. Colonelul Baranov, fost coleg cu Serpilin la Academia militară, intrînd din întîmplare în încercuire, renunţă grăbit la galoanele de care se vede că era mîndru, îşi arde actele pentru eventualitatea că va cădea prizonier, iar la apropierea iminentă a luptei îşi trage un glonte în tîmplă. Trufia mărginită a acestui „carierist destul de înzestrat" se converteşte în cea mai respingătoare laşitate şi sinuciderea confirmă *revenirea la esenţă* a unui om fără demnitate şi principii. Cochetul Liusin, coleg cu Sinţov în redacţia ziarului militar, tremură de indignare cînd este silit de căpitanul Ivanov să lupte, pentru ca mai tîrziu, cînd intervine o chestiune de încredere, să-i refuze lui Sinţov un ajutor elementar. Şi omul acesta ascunde un suflet mic şi poltron. Portretele realizate în film sînt sumare, dar conturează caractere, schiţează cîteva sugestive sondaje în sufletul uman.

Partea cea mai bună a filmului rămîne *atmosfera*, construită permanent pe un contrapunct dramatic. E începutul războiului, frontul se mută mereu către interiorul ţării, diviziile rămîn cu cîţiva ostaşi, mulţi se rătăcesc de unităţile lor — goana prin pădure a camionului în care se află Sinţov, aproape fără ţintă, pentru că nu se mai ştie unde sînt unităţile proprii şi unde cele nemţeşti, constituie o imagine caracteristică a momentului respectiv — unităţile se sfărîmă şi se regrupează, victoriile sînt modeste, înfrîngerile nenumărate; şi totuşi nimeni nu pare strivit de această tragedie, peste tot sînt oameni hotărîţi să lupte pînă la capăt, ca Serpilin, ca Ivanov, ca Sinţov, ca Zolotariov, ca Malinin, ca grupul de ostaşi care au salvat drapelul diviziei sau cei cinci tunari care au purtat un tun patru sute de verste, tocmai la graniţă, decişi să nu-l abandoneze inamicului. Tăria morală, încrederea în victorie, eroismul luptătorilor conferă o aură luminoasă, optimistă, filmului.

Impresionantă este scena morţii lui Mişka, fotoreporterul: trupul său zace fără viaţă, în timp ce pe deasupra unui imens cîmp de flori zboară hîrtiile, documente şi scrisori rupte de el înainte de a muri, pentru a nu fi găsite de duşmani. Priveliştea acestor flori, care par că nu se mai sfîrşesc, izbucneşte atît de insolit şi de puternic în contextul întunecat şi deprimant al cîmpurilor de luptă încît te urmăreşte, prin fumul exploziilor şi albul zăpezii, pînă la sfîrşitul filmului, ca o speranţă, ca o certitudine a păcii viitoare. Această imagine răsfrînge, într-un fel, esenţa luminoasă a întregului film, închinat unuia dintre cele mai triste episoade ale războiului.

Dumitru SOLOMON





Maigret se înfurie

Ecranizînd unul din numeroasele romane al scriitorului Georges Simenon, Gilles Grangier a realizat un film viol şi agreabil, de factură polţistă, intitulat *Maigret voit rouge*.

Celebrul comisar Maigret (avansat o dată cu înaintarea în vîrstă în postul de divizionar la Direcţia generală a poliţiei pariziene), secundat de ghinionistul Lorgnon, se află faţă în faţă cu dibăcia nefastă a unei bande de gangsteri americani, veniţi, nu ştim prea bine (la începutul filmului) din ce pricini, să „lucreze" la Paris.

De data asta nu e de loc de glumit, Maigret nu mai are de-a face cu nişte amatori, ucigaşi diletanţi sau de ocazie, ci cu nişte asasini în toată regula. Inconve-



Maigret se înfurie rar, dar... (Jean Gabin — Maigret)



La prima vedere spectacolul este fastuos. Farfuriile au monograme aurite și pocalele sînt făcute din cristal scump. Dar dacă privești mai atent, începi să simți că peste măreție se așază paragina și moliile încep să roadă din trecutele splendori.

cinema
CRONICA

GHEPARDUL

Orice ecranizare după o carte intrată în conștiința publicului este un gest temerar — ca să nu scriu nesăbuit. Cineastul se obligă să dea carne, contur, culoare unui univers construit din vorbe și scîntei, din abur și fum. Acest univers trăiește în noi iluminat de reflectoarele fanteziei, parfumat cu miresmele închipuirii. Cineastul își ia deci îndrăzneala să zmulgă dinăuntrul nostru produsele imaginației noastre și să le fotografieze. Cu alte cuvinte, el se obligă să accepte una din cele mai nemiloase confruntări: să ne facă să vedem cu ochii fizici ceea ce am văzut cu ochii imaginației. Pînă unde izbutește Visconti? Pînă unde poate izbuti?

În cartea lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa există două curente. Este un curent să nu spunem de suprafață, ci de prim plan care poartă în el toată încărcătura anecdotei. În acest curent stau faptele romanului, portretele fizice și gesturile care sugerează portrete morale. Aici sînt silueta de bronz a prințului și silueta de porțelan ciobit a prințesei; pe aici trece Tancredi, ca o cometă cu coadă multicoloră; pe aici se fofilează umbrele palide ale Concettei și ale celorlalte veștede ghepărdițe; aici explodează ca o mașină infernală Angelica. Aici sînt elementele palpabile ale cărții. Mai bine aș spune, elementele ei nude. Stratul acesta este explorat de Visconti cu o exactitate istorică și o subtilitate psihologică care i-au adus în 1963 Marele Premiu, la Cannes. Succesul derivă mai ales din refacerea atmosferei și din alegerea actorilor și este greu de imaginat o listă de actori care prin simpla lor prezență fizică să sugereze atîtea înrudiri cu personajele lui Lampedusa. Burt Lancaster a pus accentul pe măreție. În toată atitudinea, în toate gesturile există o măreție care nu ține de un arbore genealogic, ci de noblețea fibrei umane. Ghepardul lui are o măreție tristă, surpată pe dinăuntru și-ntr-un fel — deșartă. Claudia Cardinale n-a urmărit să realizeze nici subtilități psihologice, nici prea multă complexitate. Angelica ei este senzualitatea, tînără și splendidă în ofensivă. Atît și acest „atît" este foarte mult și se potrivește perfect cu ce-a vrut Lampedusa. Alain Delon și-a construit personajul mai complicat. El a uns orgoliul de clasă cu alifiile cabotinilor și ale vrăjitorilor tineri seducători și irezistibili.

Sub canavaua epică în cartea lui Lampedusa circulă însă un al doilea curent, un curent care nu mai emană nemijlocit din materia brută. Aici factorul dominant este prezența autorului (cînd topită în prinț, cînd plutind deasupra prințului). În acest strat al cărții, elementele concrete, fără să le fie știrbite contururile obiective, încep să se impregneze de personalitatea celui ce le contemplă și să se coloreze lampedusian. Sicilia, castelul, fauna de la Donnafugata, isteria prințesei, sfiiciunea Concettei, soldatul mort, Tancredi în atac — totul este văzut prin pupila unui ghepard de o măreție surpată, de o conștiință clară și ostenită. Pe sub canavaua, prin canavaua epică, curg monologurile prințului și totul este îmbibat de o melancolie limpede și totul stă sub semnul unei lucidități amare. Din această luciditate pornesc vibrația particulară și unda tulburătoare a cărții. Drama lui Don Fabrizio este drama celui care „înțelege" și înțelegînd, nu se mai poate agăța de nici o iluzie. El înțelege nu numai nepotul preferat și „trădător", dar pînă la un punct își înțelege chiar adversarul. El spune „da" în fața unei căsătorii care îi jignește orgoliul de ghepard, spune da într-un plebiscit care taie din ghearele ghepardului. Lipsa lui de împotrivire se confundă cu înțelegerea că orice împotrivire este zadarnică; apatia sa majestuoasă este de fapt ultima revanșă a orgoliului său aristocrat: dacă e vorba de pieire, atunci să pierim în măreție.

Dar în carte nu e vorba numai de un naufragiu social. Personajul care se pregătește să piară împinge sensurile cărții dincolo de soarta nobleții secătuite. Feudalii unei Sicilii pîrjolite devin la un moment dat un pretext concret istoric și concret geografic, bun pentru a declanșa adevărata discuție a cărții, discuția despre condiția umană: pentru ce trăim? pentru ce murim? ce rămîne din flacăra iubirii? ce rămîne din goana spre fericire? Copleșitor devine acum în carte nu atît luciditatea cu care un om își disecă viața, ci perspectiva din care sînt privite existențele și sentimentele omenești. Copleșitor este în carte sentimentul timpului; al timpului care apare ca cel mai cumplit și mai dezgustător dușman al ființei omenești, al timpului care retează bucuriile, desfigurează frumusețile, schimonosește firile, descurajează elanurile și mai presus de orice al timpului care aduce moartea. Nodul vital al cărții este aici, în cea mai sfîșietoare contradicție a condiției umane: omul care aspiră la nemurire, omul care trebuie să moară. Autorul se uită la Angelica, îi aplaudă frumusețea incandescentă, dar privindu-i picioarele știe — și ne-o spune — că peste atîția ani pe ele vor apare varicele; autorul se înfioară urmărind îmbrățișările Angelicăi și ale lui Tancredi, dar peste cîțiva ani, știe — și ne-o spune — acest foc de paie și benzină o să se stingă și pe locul cu cenușă or să se aprindă alte focuri; și peste alți mulți ani—știe și ne-o spune—carnația Angelicăi care avea „savoarea smîntînii proaspete", avea

nient pentru Maigret, dar prilej de a construi un scenariu mai original datorită opoziției dintre metodele foarte „directe" ale omorîtorilor de profesie de peste ocean și bonomia franceză a celebrului polițist.

Cortina se ridică, cum e și firesc, pe săvîrșirea unei crime urmate de raptul cadavrului (despre care nu știm foarte bine dacă e chiar cadavru). Misterul din primele secvențe se face din ce în ce mai dens, pe măsură ce ne avîntăm pe urmele răufăcătorilor și, cum era de așteptat — ne simțim din nou obligați să comentăm —, nu reușim să-l pătrundem decît în ultimele clipe ale proiecției.

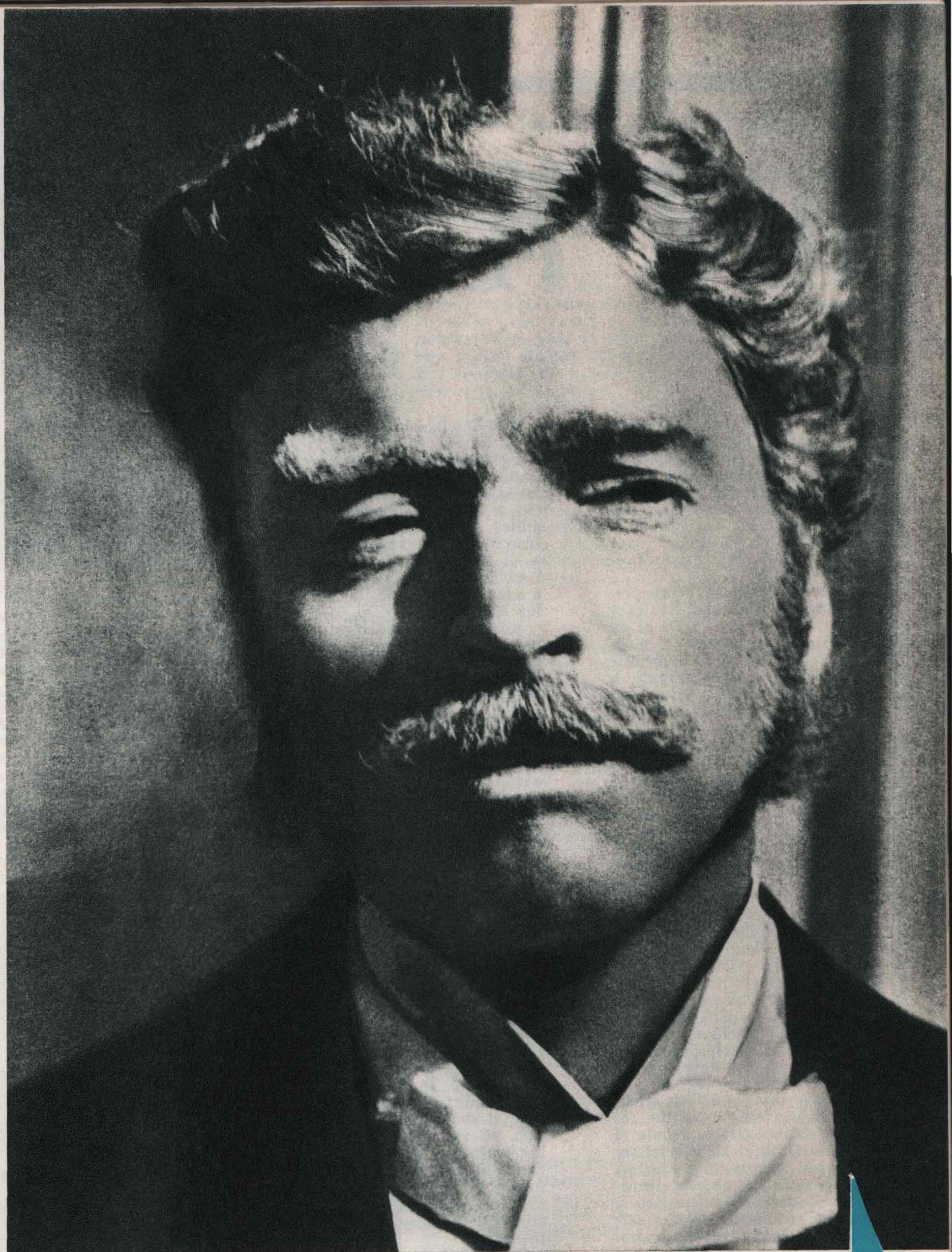
Deci: suspense, împușcături în plină zi (și în plină noapte), o femeie sugrumată cu un ciorap în baie, figuri măiestre de „judo" și „jiujitsu" (în demonstratia gangsterilor din Chicago) dominate toate însă de calmul bine cunoscut al lui Maigret și de umorul, mai puțin bine cunoscut din romanele lui Simenon. Cît pe aici să asistăm și la o rupere a relațiilor diplomatice între... polițiile franceză și americană, cînd totul se sfîrșește cu bine, iar vinovații sînt prinși spre marea satisfacție a lui Maigret și a noastră.

Un scenariu onest, agrementat de un dialog pe alocuri foarte spiritual (Jacques Robert), ajutat la rîndul său de jocul nuanțat (cu care ne-am obișnuit de altfel de multă vreme), al asului Jean Gabin, bine instalat și foarte degajat, în personajul lui Maigret, vor asigura, credem, succesul de casă al acestei amuzante comedii polițiste franceze.

Rodica LIPATTI



Burt Lancaster — un ghepard semeț, ostenit, lucid. Lipsa lui de împotrivire se confundă cu înțelegerea că orice împotrivire e zadarnică.



să devină „o larvă mizerabilă". Cu multă distincție și cu un perfect calm olimpic, Lampedusa își fixează cititorul în unghiul cu cea mai crudă perspectivă din care poate fi privită existența omenească. Cartea degajă o mare, o sfîșietoare tristețe, pentru că orice cuprinde un memento mori este trist. Dar tristețea face și ea parte din existența noastră omenească. Unii o confundă cu pesimismul și cu descurajarea. Dar există nu numai o bucurie tonică, ci și o tristețe tonică. Este tristețea care-l obligă pe om să mediteze asupra lui, îl împinge să-și pună întrebările cardinale și care dacă nu-l poate ajuta să nu moară, îl poate ajuta să trăiască pregătind un bilanț mai fericit decît bilanțul nefericitului prinț: „am șaptezeci și trei de ani și totalul celor pe care i-am trăit, pe care i-am trăit cu adevărat ar fi doi ani... trei, cel mult". Senzația acestui curent subteran care circulă în zonele cele mai adînci și mai tainice ale romanului, filmul nu izbutește s-o refacă. Prințul există în toată măreția lui crepusculară, portretul de pe pînză corespunde în modul cel mai fericit cu imaginea din carte, gesturile și faptele sînt — cu mici excepții — identice, dar ecranul are limitele lui obiective. El poate arăta ceea ce poate fotografia. Pelicula nu tresaltă sau tresaltă slab sub zvîcnetul acelui dureros monolog interior care face să palpite cuvintele, care transfigurează faptele și le dă o perspectivă unică. Călătoria prințului noaptea spre Palermo, în cupeu, alături de iezuit — de exemplu. Elementele concrete sînt aproape așa cum le descrie romancierul: isteria prințesei, drumul în noapte, focurile pe înălțimi, straja, orașul cufundat în întuneric și împrejmuit de mănăstiri, iar la capătul păcătoasei călătorii: Mariannina, cu farmecele ei trupeșe. Tot ce ține de epic este respectat cu o fidelitate impresionantă. Dar elementele epice sînt în carte ca niște sîmburi. Sîmburii există. Dar unde este partea cărnoasă, zemoasă, parfumată care acoperă sîmburele, învelișul de reflecție care înconjoară fiecare moleculă a povestirii? Unde sînt gîndurile lui Salina, amestecul acela tulburător de remușcare și tensiune („sînt un păcătos, știu") de autoînduioșare („numai dumnezeu știe cît am iubit-o") de revoltă („șapte copii am avut cu ea, șapte! și nu i-am văzut niciodată buricul"), de liniștire (păcătoasa e ea!") Da! Apar pe ecran livezi de portocali și luna plină și caii asudați și cupeul cu canapele de piele și chipul lat și nebărbierit al preotului. Elementele concrete sînt toate acolo. Dar unde este gîndirea prințului care înfioară materia moartă și face să treacă prin ea presimțirea aceea tulbure? Unde este parfumul acela islamic care „amintea de hurii și de carnale paradisuri de dincolo de mormînt"? Unde este vocea interioară a cărții, comentariul acela împovărat de luciditate și amețit de mirosurile călătoriei păcătoase: mirosul cailor asudați, mirosul de piele al canapelei, mirosul de prinț și mirosul de iezuit?

Ecaterina OPROIU

ci ne ma

CRONICA

40 de minute pînă în zori

O formulă modernă de film, în care realul și imaginarul se învecinează, se suprapun și se contopesc încontinuu.

La o piatră kilometrică pe o șosea, se oprește o limuzină. Un bărbat elegant între două vîrste coboară și privește în jur. Și deodată peisajul monoton, cîmpul adormit prinde viață și ne aflăm în plin front, cu 40 de minute înaintea unei bătălii. Același personaj, pe atunci tînăr ofițer, și o transmisionistă. O iubește. Ce le rezervă viitorul? Se vor revedea vreodată? Da, ne spun imaginile următoare ale filmului. Fostul ofițer a regăsit-o după mulți ani pe rîndunica lui (Larisa Danilina).

Formula oscilației trecut-prezent e repetată și în următoarele două scheciuri. Din nou imaginea frontului dar cu alte personaje, un soldat hîtru, apoi un medic impulsiv, pe care din nou îi vom revedea în zilele



noastre. Totul ar părea destul de convențional: trei schițe paralele obișnuite, dacă, la încheierea filmului, eroul nu ne-ar atrage atenția că doar jumătate din fiecare scheci e real. Care anume? Trecutul sau prezentul? Formula curentă apare răsturnată. Trecutul îndepărtat, oglindă aburită în care amintirile apar estompate, deformate, modificate de imaginație, este de data aceasta realitatea cea mai strictă. Iar imaginile care prezintă personajele, ca și cînd eroul s-ar fi despărțit acum de ele, sînt, de fapt, plăsmuiri. Pentru că fostul ofițer nu și-a mai reîntîlnit niciodată camarazii. Dar evocarea foștilor prieteni și presupunerile în legătură cu ce-ar fi putut ei deveni

Cei doi tineri ascultă uimiți povestirile „vînătorești" ale lui Batura.

HAMLET



de D. I. SUCHIANU

De bună seamă, lucrarea nu era uşoară. Tot timpul autorul avea de tras după el o ghiulea legată de picior. Avea, forţamente, în minte acea reuşită perfectă care fusese *Hamlet*-ul lui Laurence Olivier. Un cineast de talia lui Kozinţev nu-şi poate permite să nu egaleze, dacă nu chiar să întreacă asemenea incomozi predecesori.

Întrebat dacă a inovat în interpretarea legendei lui Hamlet, Kozinţev a răspuns că „da şi nu". De ce da —, Kozinţev precizează: el nu a fost de acord cu teoria îndeobşte admisă, aceea a unei „tragedii a amînării şi răzbunări". El vede în „Hamlet" o „tragedie a conştiinţei".

A făcut foarte bine Kozinţev că a repudiat antica interpretare a abuliei, care, de altfel, a încetat de mult de a mai fi teoria îndeobşte admisă. De asemenea, a făcut bine că a adoptat-o pe aceea a „dramei de conştiinţă" a omului superior, revoltat de turpitudinea împrejmuitoare, teoria adoptată şi de Laurence Olivier, şi de altfel astăzi îndeobşte admisă. În privinţa „amînării" de care vorbeşte Kozinţev, este adevărat că există o amînare care provine din nehotărîre, tergiversare lipsită de voinţă. Dar există şi amînări care exprimă, din contra, maximum de energie. Şi e tocmai cazul lui Hamlet. El cînd amînă, nu ezită, ci planifică, proiectează, programează. Dacă l-ar ucide pur şi simplu pe rege, n-ar rezolva nimic. Tronul în Danemarca era, ca şi în Principatele romîne, electiv-ereditar. Domnul trebuia să fie „os domnesc", dar mai ales trebuia să fie şi ales. Unchiul lui Hamlet era rege perfect legitim. Şi o acuzaţie de crimă bazată pe simpla afirmaţie a unei stafii nu putea duce la cîştigarea procesului. Singura cale era ca Hamlet să inventeze o stratagemă care să-l facă pe rege să se demaşte singur. Şi trucul cu actorii, tactică inteligentă, cu minuţioase pregătiri şi paciente aşteptări, dovedea o mare energie şi stăpînire de sine. În tratatele de psihologie se spune că aşteptarea e cea mai dificilă şi mai costisitoare dintre conduite; şi cea mai doveditoare de energie. Iată deci adevărata figură a lui Hamlet. Pe aceasta a zugrăvit-o Olivier. Şi de altfel, pe aceasta a adoptat-o, în fond, şi *Hamlet*-ul lui Kozinţev.

Kozinţev, cum am văzut, îşi propusese să elimine vechea interpretare, care vedea în Hamlet mai ales răzbunătorul tatălui său ucis. Este meritul lui Kozinţev de a nu se fi ţinut de cuvînt. A avut dreptate să nu abandoneze această temă, ci doar s-o pună în subordine faţă de tema cealaltă, a justiţiarului social, a reformatorului. Este inuman să nu doreşti şi răzbunarea asasinării tatălui tău; să nu doreşti *şi asta*. Dar, *mai presus de asta*, Hamlet dorea să lupte contra acelui „ceva putred din regatul Danemarcei". Nu degeaba aceste cuvinte au devenit celebre. Erau principale.

Mulţi critici au insistat asupra acestui aspect de revoluţionar al lui Hamlet. Şi ne-am fi aşteptat din partea lui Kozinţev să fi insistat mai mult asupra unui punct de vedere şi just şi în acord cu temele noastre preferate.

În legitima lui dorinţă de a face altfel decît predecesorii, Kozinţev s-a gîndit să sporească coeficientul de spectacol. În consecinţă a adoptat ecranul lat, ecranul panoramic, sunetul stereofonic. A avut bunul gust să nu adopte tehnicolorul. Fotografia sa e monocromă. Monocromă în brun închis. E mai puţin frumos decît, alb şi negru. Cînd o imagine e monocromă, sepia aprinde, albastrul îndulceşte, cafeniul spălăceşte.

În ce priveşte ecranul lat şi panoramic, acesta dă o măreţie ca să zic aşa orizontală. Laurence Olivier urmărise o grandoare clădită pe înălţime şi adîncime, care i se păruse, probabil, mai potrivită cu o „dramă a conştiinţei". Amintiţi-vă platformele castelului imaginat de el. Valurile se văd de la o înălţime ameţitoare. Iar cînd valurile îi fură lui Hamlet pumnalul din mînă, pumnalul face un lung picaj în abis. Laurence Olivier ne plimbă prin lungi, nesfîrşit de lungi şi strîmte coridoare. Aceste culoaruri exprimă şi ele *verticalitatea*, căci prin îngustimea lor parcă sfredelesc uriaşele înalte ziduri. Uriaşe în înălţime, nu în lungime, sau grosime, sau lăţime. Kozinţev a preferat cealaltă dimensiune, întinderea, vastele suprafeţe. Nu sînt sigur că a avut dreptate.

Marea reuşită a acestui film se află în interpretarea lui Smoktunovski. Faptul că e perfect în rolul lui Hamlet are, într-o dramă ca „Hamlet", o importanţă mai mare decît în orice altă dramă. Să nu uităm că, atunci cînd se vorbeşte de Hamlet-ul lui Shakespeare (căci mai există şi alţii), se obişnuieşte să se vorbească mai ales de Hamletul lui Ermete Novelli, de Hamletul lui Moisi, de Hamletul lui Mounet-Sully, al lui Bulandra, al lui Laurence Olivier al lui Richard Burton, al lui Jean-Louis Barrault..

Acum va exista şi un Hamlet al lui Smoktunovski, de o frumuseţe egală cu toţi ceilalţi, inclusiv cu al lui Olivier. Ca tip fizionomic, chipul de nordic al acestui actor e deosebit de potrivit. Apoi, mersul său nonşalant, atitudinile sale de o mare nobleţe, privirea lui unde stau amestecate ironia, bunătatea şi eleganţa morală, toate acestea zugrăvesc bine pe omul care e nu atît prinţ de sînge, cît nobil prin calităţile lui spirituale, prin înălţimea sentimentelor sale.

Kozinţev ne spune că a folosit următoarea tehnică în munca sa cu acest actor. Pentru fiecare scenă a pus să joace, în faţa lui Smoktunovski, doi-trei alţi actori. Din greşelile şi reuşitele lor, Smoktunovski avea să găsească inspiraţie pentru aceleaşi sau pentru alte idei, precum şi corecţie pentru posibile greşeli. Foarte ingenioasă metodă. Omul vede mai uşor paiul din ochiul altuia. Din aceste motive şi desigur şi din altele care ţin de talentul şi originalitatea acestui actor, partitura Hamlet a fost desăvîrşită şi nouă faţă de performanţele predecesorilor. Semnalez, între multe altele, următoare soluţie, al cărei merit este deopotrivă al actorului şi al regizorului. Vă amintiţi ce importanţă avea, în versiunea Olivier, fotoliul nefericitului prinţ. Ce detalii plastice tulburătoare a scos Laurence Olivier din acest simplu detaliu. Reamintesc aceasta ca să se înţeleagă de ce Kozinţev *nu putea* folosi o idee artistică a *altuia*. *Hamlet*-ul său trebuia deci să şadă pe orice, numai pe acel scaun nu. Şi atunci, îl vom vedea pe Smoktunovski şezînd direct pe jos. Pe podea. Sau pe piatra din turnul cetăţii. Şezînd într-o rînă. Această poziţie obosită şi oblică adaugă şi amplifică expresia lui totodată visătoare şi plină de proiecte; expresia lui de fiu de rege şi de filozof; de prinţ şi gînditor; de om istovit de gînduri, dar frămîntînd tocmai atunci planuri complicate şi justiţiare.

La Olivier era de regretat faptul că nu a introdus în film episodul cu substituţia pergamentului prin care regele ordona moartea lui Hamlet. Acest episod îl arăta bine pe Hamlet ca „om de acţiune". *Cînd era cazul*, el ştia să ia hotărîri prompte. Această iuţeală la faptă, iuţeală chibzuită şi nu impulsivă, arată admirabil de ce, atunci *cînd nu era cazul* Hamlet prefera amînarea şi aşteptarea. Filmul lui Kozinţev are meritul de a fi introdus acest pasaj aşa de bogat în implicaţii şi explicaţii. Pentru asta, el chiar a inventat cîteva acţiuni (care nu figurează în piesă) care permit episodului să se desfăşoare scurt.

Cu privire la celelalte personaje, am fi preferat ca mama lui Hamlet, — avînd în vedere vîrsta fiului, avînd în vedere căsătoriile timpurii pe acea vreme, avînd în vedere că regele era intens îndrăgostit de această femeie — să fie mai tînără şi mai seducătoare.

„acum", urmăreşte o logică strictă, care ţine seama de toate datele morale şi temperamentale ale personajelor. Dacă l-ar fi reîntîlnit şi pe Batura (Viaceslav Balandin), ţăranul plin de umor, acesta ar fi continuat să exagereze, să amestece în povestirile sale — dacă vreţi — minciuna, o bucurie a îngroşării evidente şi inofensive a faptelor care-i încîntă pe ascultători fără să-i înşele. Prezentate plastic, în secvenţe de film mut, plăsmuirile pline de vervă ale acestui Münchhausen popular, sînt pline de savoare.

Să realizezi trei scheciuri de facturi deosebite, unul liric, al doilea comic şi al treilea dramatic; să descrii trei medii diferite — şantierul, colhozul, ambianţa unui intelectual; să realizezi şi trei schiţe de caractere — e o încercare temerară, care nu i-a reuşit totdeauna pe deplin regizorului, Boris Rîţarev.

M. A.

ci
ne
ma
CRONICA

JOCURI NETERMINATE

Povestea, devenită legendă, a micului Mitko Palauzov, căzut în timpul acţiunilor de partizani din munţii Stara-Planina, a oferit scenariştilor G. Ianev şi N. Golanov (care au luptat în acelaşi detaşament cu Mitko Palauzov) osatura epică şi dramatică a filmului *Jocuri neterminate*.

„Nu numim niciodată familiile personajelor noastre. Copilul se cheamă simplu, Mitko, un nume foarte răspîndit în Bulgaria" — spune regizorul Şivacev.

La doisprezece ani e firesc ca Mitko să se joace de-a „hoţii şi vardiştii", tot aşa cum firesc este, datorită iniţiativei şi curajului, să se afle în fruntea cetei de copii din cartierul său care, mai în joacă, mai în serios, luptă cu banda vlăstarelor de profitori din cartierul „străzilor asfaltate". Deşi exemplarele mature ale burgheziei antipatriotice nu apar pe ecran, ele sînt totuşi caustic zugrăvite prin intermediul progeniturilor bine hrănite la sînul colaboraţionismului părintesc.

Jocul acesta al copiilor din cartierul muncitoresc ne permite să întrezărim mai multe lucruri decît puteam să bănuim la prima vedere: încăierările lor cu boiernaşii manifestă adeziunea celor mici la rezistenţa părinţilor, la ura acestora împotriva unui regim de teroare. Copiii sînt atenţi şi sensibili la tot ce se petrece în jur. Nevoiţi să asiste la accesele de bestialitate ale unui instructor militar, ei nu ezită să intervină în apărarea recrutului cu ochelari, moliu şi neajutorat, împins cu capul în mocirla băltoacei de cizma vagmistrului. De asemenea Palauzov, de la înălţimea vîrstei sale, condamnă egoismul matern ce o îndeamnă pe mama sa să refuze adăpostirea lui Ceavdar, partizanul fugărit de jandarmi. Generos şi într-o entuziastă şi copilărească complicitate cu tatăl său, Mitko asigură refugiul lui Ceavdar. Palauzov acumulează astfel datele necesare transformării celor doisprezece ani ai săi într-o vîrstă neobişnuită, aceea a unui mic bărbat serios, grav, plin de sentimentul unei răspunderi care, pînă la urmă, îl determină să plece împreună cu părinţii în munţii Planinei pentru a se alătura detaşamentului de partizani.

Ivan Encev, interpretul lui Mitko Palauzov, joacă sobru şi reţinut. Este un artist-copil, stăpîn pe o invidiabilă artă actoricească. Din păcate, ceilalţi interpreţi-copii îi scapă regizorului din mînă. Joacă fals, trăgînd mai tot timpul cu ochiul la aparatul de luat imagini. Dinamica încăierărilor de pe stradă este deficitară, degajînd o puternică senzaţie de artificial. Senzaţia aceasta este sporită şi de nefericita inspiraţie a regizorului de a dubla vocea micului Encev. Actorul sau actriţa care-l dublează (mai curînd o actriţă, după cum sîntem îndemnaţi să credem) posedă o voce antipatică, nenuanţată, fără căldură, opacă. La un moment dat se creează chiar impresia penibilă că rolul lui Palauzov este jucat în travesti, datorită mai ales şi figurii de-o accentuată feminitate a lui Ivan Encev.

Bine servit de-o imagine clară, plastic compusă, surprinzînd prin unghiulaţii neaşteptate cadre de-o reală valoare artistică, subliniat de-o muzică expresivă, într-o scriitură modernă, filmul lui Şivacev convinge, emoţionează.

Finalul tragic, bărbătesc, culminează printr-o idee regizorală poetică, de o gravă şi stenică grandoare, aceea a reîntîlnirii după moarte a micului Mitko Palauzov cu partizanul Ceavdar (ucis de fascişti) şi ivit, în acest greu ceas, pentru a-l însoţi pe micul său prieten în ceaţa tranluscidă a nemuririi celor pieriţi în lupte.

Vlad MUŞATESCU



Cu privire la Horatio, personificare a prieteniei entuziaste şi a juvenilelor elanuri de fidelitate, observăm că aci el are o figură cam bătrînicioasă, iar straiele lui, în loc să aibă strălucirea veşmintelor de tînăr curtean, au o simplitate şi o sobrietate monacală. Aş avea de făcut o observaţie şi cu privire la Polonius. Vulpoi şiret, uns cu toate alifiile, purtînd bîrfa de colo pînă colo, deprins să strecoare vorbe la ureche, să se fofileze pe lîngă pereţi, să asculte pe la uşi, să se ascundă pe după perdele, Polonius trebuia să fie uscăţiv, cu priviri iuţi şi viclene, cu nas ascuţit.

Aş avea de făcut oarecari observaţii şi cu privire la traducerea lui Pasternak. Aici, fireşte, regizorul sau actorul nu are nici o vină.

În drama lui Shakespeare este un pasaj celebru, unde Hamlet face lui Laertes cinice şi batjocoritoare scuze. Îi explică, împăciuitor, că „nu Hamlet a omorît pe taică-său şi pe soră-sa, ci... *nebunia* lui Hamlet". Or, această nebunie devenise aproape un personaj; în tot cazul o foarte bizară legendă. Toată lumea ştia că Hamlet e nebun. Dar mai ştia şi că nebunia lui e poate prefăcută, permiţîndu-i să spună adevărurile pe faţă şi în faţă. Nu numai pe Laertes, dar pe întreaga curte fraza reprodusă mai sus îi punea într-o foarte uimitoare situaţie. Sau ştiau că Hamlet simulează nebunia ca să-şi poată în tihnă bate joc de ei; sau credeau că nebunia este adevărată şi atunci ce fel de oameni erau ei ca să se lase batjocoriţi şi asasinaţi de un nebun?

Fraza aceasta, care rezumă din nou toată drama relaţiilor dintre Hamlet şi camarila unchiului său, această frază a fost tradusă de Pasternak aşa: „nu Hamlet a omorît etc. etc. CI ALTUL (drugoi). Ceea ce nu mai are de loc sensul intenţionat de Shakespeare.

Înainte de a muri, Hamlet spune celebrele cuvinte „The rest is silence" (Restul —, e tăcere). A fost tradus: „Odihna e completă". Probabil pentru că „rest" în englezeşte înseamnă şi „odihnă".

Kozinţev spune că stafia a compus-o totodată realist şi fantezist. Ceea ce e adevărat. Nu ne-a redat-o prin pete blafarde de ceaţă lăptoasă, ci printr-un gigantic cavaler, de patru ori mărime naturală, caracterul său fantastic şi fantomatic fiind exprimat tocmai prin aceste dimensiuni ciclopeene. Intrebarea este dacă această reuşită se potriveşte şi cu personajul. Să nu uităm că stafia aci este un simbol plastic, exprimare laconică a unui fenomen real. Este zvonul care ajunge la urechile lumii. Iată de ce această stafie trebuia să fie stafie albă nu un uriaş cu pelerină neagră. Prima condiţie a metaforei este ca materialul metaforic, alegoria concretă să fie foarte realist închipuită.

Dar, încă o dată, toate aceste mai mult sau mai puţin mărunte critici nu întunecă reuşita generală a acestei ecranizări. Filmul este interesant. Filmul trebuie văzut.

Marea scenă dramatică a Ofeliei, susţinută de N. Vertinskaia.



De-acum înainte va exista şi un Hamlet al lui Smoktunovski.

INFORMAŢII

Studioul de filme documentare din Sofia a terminat de curînd *Ivan Funev*, o peliculă despre viaţa şi opera marelui sculptor bulgar. Scenariul: K. Zakhariev, regia: M. Evstatieva.

★

Leslie Caron (sensibila interpretă din *Lilly*) va fi fiica lui Charles Boyer şi iubita lui Rock Hudson în *The favor*. În prezent, Leslie Caron se află în Jamaica unde turnează un film împreună cu Cary Grant.

★

Există anumite subiecte care se perindă prin faţa producătorilor şi uneori ajung chiar să fie şi turnate. Astfel *Don Quijote* reprezintă un proiect visat de mulţi actori (Fernandel, Philippe Clay etc.) şi anunţat de numeroşi regizori. De data aceasta însă — aşa se spune — Carlo Rim va întreprinde realizarea lui pentru marele şi micul ecran.

★

Spaniolul Juan Bardem care continuă să lucreze în exil, a început împreună cu Melina Mercouri, Hardy Krüger şi James Mason filmările la ecranizarea romanului lui Henry-François Rey, *Pianele mecanice*. Acţiunea se situează la Caldeya, un mic sat de pescari din Costa Brava.

★

Realizatorul bulgar de filme documentare A. Traikov lucrează în prezent, asistat de operatorul Ivan Gelev, la un film despre viaţa pescarilor de pe Dunăre.

★

Carlo Lizzani (realizatorul *Cronicii bieţilor îndrăgostiţi* şi al recentului premiu FIPRESCI de la Festivalul de la Karlovy Vary, *Viaţă amară*) intenţionează să turneze o nouă *Celestină* în versiune 1964, inspirată de un roman celebru al lui Fernando de Rojas. Celestina va fi încarnată de actriţa italiană Assia Noris. Pentru principalul rol masculin Lizzani oscilează între Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Maximilien Schell, Richard Harris şi Louis-Jean Trintignant.

★

Corinne Marchand şi Daniel Gélin vor fi parteneri într-un film de Henri Calef, intitulat *Ceasul adevărului*. Turnările vor avea loc în Israel. Acţiunea se situează imediat după cel de-al doilea război mondial şi are în centru figura unui fascist care încearcă să se dea drept evreu. Distribuţia va mai reuni în afara celor doi actori citaţi, pe Karl Boehm (*Rebelul magnific*), Brett Balsey şi Geneviève Galea.

★

Firma americană United Artists anunţă că Sir Laurence Olivier a acceptat să interpreteze rolul lui Mahdi în filmul *Khartum* care va fi turnat în Sudan începînd cu primele luni ale anului viitor. În filmul regizat de Lewis Gilbert, Burt Lancaster va deţine rolul colonelului englez, Gordon.

★

„Fantomas", personaj misterios şi halucinant care terorizează pe toţi cei din jurul său, va evolua din nou pe ecran avînd trăsăturile lui Jean Marais şi sub direcţia lui André Hunebelle. În rolul comisarului Juve va apare Louis de Funès. Mylène Demongeot va întruchipa o tînără şi fermecătoare reporter-fotograf.

★

După un referendum al criticii şi publicului francez, iată filmele şi interpreţii consideraţi cei mai buni din stagiunea 1963—1964. Critica: cel mai bun film francez — *Melodie în subsol*; cel mai bun film străin: *Lawrence al Arabiei*; cei mai buni interpreţi francezi: Simone Signoret şi Jean-Paul Belmondo; cei mai buni interpreţi străini: Claudia Cardinale şi Albert Finney. Publicul: cel mai bun film francez. *Melodie în subsol*; cel mai bun film străin: *Tom Jones*; cei mai buni interpreţi francezi: Simone Signoret şi Alain Delon; cei mai buni interpreţi străini: Romy Schneider şi Burt Lancaster.

★

Cliff Robertson (partenerul lui Henry Fonda în *Cel mai bun dintre noi*, Premiul juriului la Karlovy Vary 1964) va întruchipa personajul pilotului american de pe avionul „B-29" care în august 1945 a aruncat bomba atomică deasupra Hiroşimei. Filmul se intitulează *Pilotul de la Hiroşima* (ecranizare a best-seller-ului lui William Bradford Huie) şi relatează procesul de conştiinţă pe care şi-l face eroul, torturat de un puternic complex de vinovăţie. El se crede singurul responsabil de moartea miilor de japonezi victime ale bombei atomice.

★

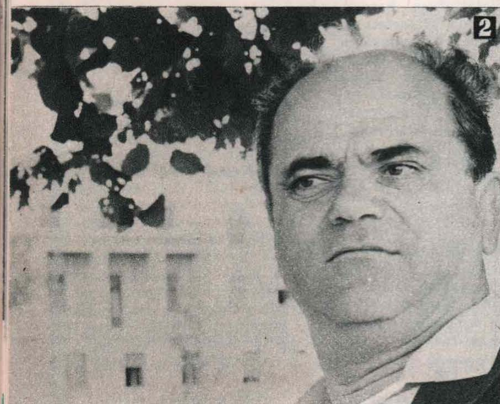
Brigitte Bardot va fi protagonista versiunii cinematografice a piesei lui Robert Thomas *Capcană pentru un bărbat singuratic*. Este primul film american al cunoscutei vedete franceze şi va fi produs de Darryl Zanuck.


1

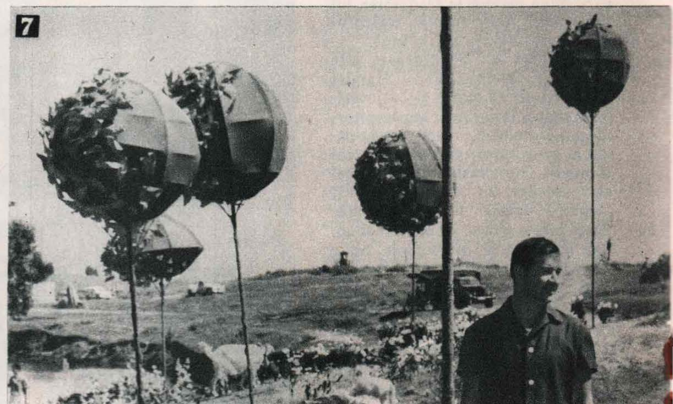

3


5


6


2


4


7

INSTANTANEE ■ INSTANTANEE ■ INSTANTANEE

1 Ciulei urcînd pe una din scările de la Buftea. Nimic senzațional, desigur. Faptul însă ne-a amintit că la 19 ani Liviu Ciulei a scris o piesă intitulată „Scara" (pe care a rupt-o pentru că un amic n-a găsit-o bună). Să-și fi interzis oare de atunci orice încercare dramaturgică (sau scenaristică)?

2 Dilema lui Ștefan Ciubotărașu, surprinsă fotografic, e determinată de marea diferență dintre cele două roluri pe care le interpretează acum în filme: Ion Creangă comentînd *Amintiri din copilărie* și rolul unui colectivist, oarecum irascibil, din *Merii sălbatici*.

3 Actrița Teatrului Național din București, Carmen Stănescu, în plin decor modern, îndreptîndu-se spre autobuzul pentru Buftea. Pînă acum interpretă doar în ecranizări după Caragiale, Goldoni și Arghezi *(Telegrame, Bădăranii* și *Doi vecini)*, ea realizează primul rol într-un film de actualitate *(Runda 6)*.

4 Fotografia e suficient de explicită: Dana Comnea în fața oglinzii, înainte de începerea turnării. Și mai adăugăm că actrița interpretează rolul principal în *Merii sălbatici* și că spectatorii așteaptă de la ea un succes.

5 Iată-ne la începutul unui nou film polițist: *Runda 6*. Povestea începe de la stînga la dreapta: scenaristul și regizorul Vladimir Popescu-Doreanu își cercetează notițele, Melania Cîrje pozează, iar operatorul Tincu face probe fotografice. Urmează primul tur de manivelă.

6 Cînd ajunge la montaj, regizorul răsuflă totdeauna ușurat: e aproape de sfîrșitul drumului. Ceea ce se întîmplă și cu Paul Călinescu și al său *Titanic Vals*. Cînd ajunge la montaj regizorul poate însă să nu răsufle ușurat, pentru că sfîrșitul unui film înseamnă adesea începutul altuia. Așteptăm noi știri de la autorul *Desfășurării* și al *Titanicului*.

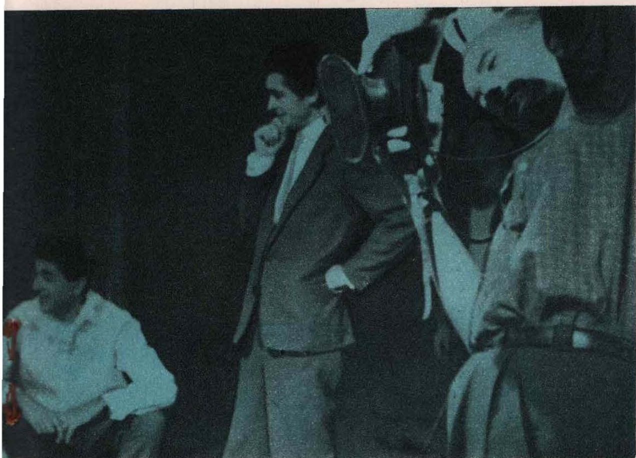
7 Pe scriitorul Petre Sălcudeanu l-am găsit cu totul întîmplător în această ciudată pădure plantată de Ion Oroveanu pe domeniile lui Ion Popescu Gopo de la Străulești (unde se filmează *Harap Alb)*. Profitînd de ocazie, i-am smuls o mărturisire: Scenariul său după romanul „Răscoala" va fi transpus pe peliculă în regia lui Mircea Mureșan (un nou film pe ecran lat).

8 Regizorul Mircea Drăgan a termint de curînd ampla ecranizare în două serii a romanului *Neamul Șoimăreștilor*. Iată-l în timpul filmărilor analizînd minuțios masca de machiaj realizată de Rozalia Constantin pentru boierul Orheianu — Ștefan Ciubotorașu. În dreapta—maestrul de scrimă Angello Pellegrini.

9 Surprins de noi la aeroportul Băneasa, Dem. Rădulescu, care filmează în *De n-ar fi examenele*, pare a exclama: de n-ar fi avioanele... Însă fără aceste rapide mijloace de locomoție, el n-ar fi putut să filmeze ziua la Cluj și să joace seara pe scena Naționalului bucureștean.

10 Aparatul l-a surprins pe operatorul filmului *Harap Alb*, Grigore Ionescu, în plină și justificată îngîndurare. După *Erupția, Soldați fără uniformă, Cerul n-are gratii* și *La vîrsta dragostei*, Grigore Ionescu se află la primul său film în culori și vrea să subordoneze culoarea viziunii regizorale. Or se știe că viziunile lui Gopo sînt destul de... colorate

Text și fotografii de
Bazil DUNĂREANU





8



9



10



Ion Popescu GOPO

despre trecutul şi viitorul lui HARAP ALB

Vom intra direct în temă cu răspunsul la o întrebare care nu e greu de presupus.

— De ce Harap Alb?! Pentru că îmi place, pentru că e o dorinţă veche, pentru că l-am ascultat de zeci de ori, l-am citit, l-am desenat, l-am redesenat, pentru că întotdeauna l-am văzut, întotdeauna a existat în mine, pentru că de mai multe ori, l-am vrut film, film desenat, film cu actori...

— *E vorba de o simplă preferinţă sau...?*

— ... Povestea lui Harap Alb, povestea aceasta pasionantă, diversă, clară şi totuşi extrem de complicată, cuprinde în ea experienţa şi înţelepciunea poporului nostru care a ştiut să dea întrînsa şi prin condeiul lui Creangă, o formă meşteşugită temei clasice a victoriei binelui asupra răului. Basmul acesta deschide căi largi creatorului de film pentru a găsi formula unei opere de artă — aceeaşi şi totuşi alta decît cea a lui Creangă — opera cinematografică.

— *Ce aduce nou formula dumneavoastră şi ce păstrează ea din basmul lui Creangă?*

— Citind şi recitind basmul lui Creangă, mi-au apărut în lumină unele detalii interesante. Mi-a fost astfel clar că basmul e povestit de cineva din familia craiului, cineva care-l urăşte pe spîn. M-am întrebat atunci care este originea acestui sentiment, care e originea fricii pe care o are craiul faţă de spîn. De ce îl învaţă pe Harap Alb să se ferească de spîn? Şi, mai departe, de ce spînul, cînd îi vorbeşte lui Harap Alb, îl numeşte „fecior de om viclean", sau „pui de viperă"... Nu cumva spînul şi craiul se cunosc?! Cu asemenea întrebări am căutat să luminăm ungherele încă întunecate ale basmului şi în funcţie de răspunsul găsit să formulăm ideia filmului nostru. Astfel, el a ajuns să cuprindă nu numai aventura lui Harap Alb, ci şi descoperirea tainei adversarului său — spînul, nu numai înfruntarea binelui şi răului, ci şi încercarea de a cunoaşte originea răului pentru desăvîrşita victorie a binelui. Păstrăm în film aproape toţi eroii din basm pe care-i înzestrăm însă cu date biografice şi de caracter noi, cu o prezenţă fizică alta decît cea sugerată de basm la prima lectură.

— *Un exemplu...*

— ... Spînul e în film un om cu o înfăţişare distinsă, elegantă, tot atît de voinic ca şi Harap Alb, doar încărunţit prematur şi purtînd pe pleoapă o veşnică lacrimă a durerii. El e interpretat de actorul Cristea Avram, iar Harap Alb de Florin Piersic. Tovarăşii de drum ai eroului (Gerilă, Setilă, Ochilă) întruchipează în film forţele neraţionale ale naturii, forţe uriaşe pe mîna unor copii inconştienţi. Ei sînt interpretaţi de actori ca Puiu Călinescu, Florin Vasiliu şi... Liliana Tomescu.

— *Există în basmul lui Creangă o atmosferă specifică, de rezonanţă folclorică romînească. Se păstrează ea în film?*

— Caracterul de fantezie modernă pe care am vrut să-l dăm filmului nostru ne-a impus renunţarea la detaliul etnografic. Conţinutul profund naţional al basmului credem că este cel mai important şi el va fi transpus fidel în film. Concepţia noastră plastică include totuşi unele trimiteri la folclorul romînesc — în primul episod, cel de la curtea craiului, în costumele eroilor şi în ambianţa episodului final — dar elementele folosite sînt foarte distilate, interpretate, nu luate ca atare. În rest — atmosfera, timpul şi locul rămîn vagi şi convenţionale, ca în orice basm, chiar dacă pe parcursul acţiunii vom acuza unele detalii ce trădează epoca în care e realizat filmul. Se poate uşor obţine succesul şi chiar aplauzele unei săli dacă în mijlocul basmului apare un telefon. Noi nu urmărim însă aşa ceva, ci dorim ca filmul nostru să se caracterizeze printr-un umor de calitate, neabuziv.

— *Ce loc ocupă în creaţia dumneavoastră acest al cincilea film cu actori?*

— Arătam la începutul discuţiei noastre că Harap Alb este pentru mine o veche pasiune. Păstrez şi acum ziarul din 1948 care anunţa începutul muncii mele la un film desenat pe această temă. Am lucrat 4 000 de desene timp de 8 luni de zile şi apoi am renunţat. 4 000 de desene reprezentau trei minute din cele 80 pe care trebuia să le aibă filmul. Desenele erau inegale, unele inexpresive şi azi îmi pare bine că n-am continuat. În 1959, Studioul Bucureşti mi-a aprobat un scenariu *Harap Alb* pentru un film cu actori. Înainte de a-l începe, „mi-am încercat mîna" pe un scurt-metraj *(O poveste ca în basme)*, pentru a verifica unele metode noi la care mă gîndisem. Rezultatul — o nouă amînare a lui *Harap Alb*. Cu gîndul la el am continuat experienţele în *S-a furat o bombă* şi *Paşi spre lună*. Acum de-abia, la 16 ani de la primele încercări, cred că sînt pregătit să încep povestea lui Harap Alb şi s-o duc pînă la capăt.

B. T. RÎPEANU





REVISTA

cinema

ÎN VIZITĂ LA Victor ILIU



Victor Iliu. Dacă doriţi să-i căutaţi numele în Dicţionarul enciclopedic romîn va trebui să aşteptaţi ediţia a doua, fiindcă în prima apărută recent (redactori: M. Drăgan şi I. Barna), numele regizorului nu este, în mod inexplicabil, consemnat.

Pentru ediţia viitoare am sugera următorul text: *„Victor Iliu, născut în 1911, regizor al filmului Moara cu noroc"* — şi credem că ar fi suficient pentru a-i fixa numele alături de cei mai talentaţi slujitori ai tinerei noastre culturi. Suficient, fiindcă un asemenea film impune, singur, un artist remarcabil. Cu un asemenea film poţi *rămîne. Moara cu noroc* a încununat la apariţia pe ecrane strădaniile ultimului regizor din generaţia *veteranilor* şi a primului din generaţia nouă.

Are înfăţişarea unui învăţător de ţară din înflorita proză sadoveniană. O siluetă tinerească (repet: născut în 1911) un mers calm, cu paşi mici de parcă s-ar teme să trezească din încremenire, strada, arborii; întotdeauna cu o carte ieşindu-i din buzunarul stîng, cu un zîmbet delicat — niciodată de circumstanţă — şi, mai ales, cu un fel de a vorbi specific omului care nu-şi îngăduie ospăţul solitar al lectorului de cărţi rare, ci simte nevoia să comunice, să povestească, să caute blînda *complicitate* a celor din jur. Cu Victor Iliu se poate vorbi despre *orice.* Am încercat odată să fac un fel de *hartă* a convorbirii cu dînsul, pentru a reconstitui mai apoi meandrele scînteietoare, adesea senzaţionale, ale cuvintelor sale. A fost imposibil, fiindcă, pe parcursul aceleiaşi *ore*, Iliu îţi poate vorbi despre: o convorbire cu Eisenstein privind *Cavalcada fantastică* a lui John Ford, o amintire de la examenul de bacalaureat, ultima enciclică a papei, inventarea transfocatorului, originea falernului horaţian, Picasso, viitorul televiziunii, o orchestră de jaz din Madagascar, omuleţul lui Gopo, o inscripţie aztecă şi... revista „CINEMA". E un neastîmpărat acest om calm, e un febril acest om *aşezat* şi de o neverosimilă modestie.

— Vorbiţi-ne despre începuturile dumneavoastră artisticeşti.

V.I.: Copilăria mea n-a avut nimic senzaţional, prevestitor.... Am urmat, la Sălişte, o *şcoală comercială superioară.* Părinţii mă destinaseră carierei de funcţionar şi eu învăţam matematică deşi, uneori, îmi plăcea să petrec vreun ceas la o *societate literară* întemeiată în şcoală. Eram un critic temut. Pe urmă, cînd am împlinit 18 ani am încercat să dau examen pentru bursă la Academia comercială din Bucureşti. Nimeni, părinţii mei mai cu seamă, n-au fost convinşi c-am să izbutesc. Nici chiar eu. Şi totuşi... spre uimirea mea, am luat examenul. Curînd au început preocupările *artistice*: scriam versuri, desenam, citeam...

— Cum aţi ajuns la film?

V.I.: La film? În viaţa mea nu există lovituri de... teatru, v-am mai spus-o. Cînd îmi îngăduia buzunarul, mă duceam la cinema. Primul film care mi-a plăcut era o peliculă de Duvivier, cu Harry Baur. Apoi filme de Carné şi John Ford. *Cavalcada fantastică* a trezit în mine dorinţa de a face cinematografie. A rulat şapte zile în şir...

— Şi de cîte ori l-aţi văzut?

V.I.: De şapte ori. Am început să citesc literatură de specialitate: o ediţie italiană a cărţii lui Pudovkin, „Actorul de film" şi volume de Nielsen, Umberto Barbaro şi Luigi Chiarrini. Prin 38—39 am debutat cu o cronică a filmului la „Romînia literară" a lui Cezar Petrescu.

— Să ne întoarcem la... Ford. Ce v-a atras mai mult la acest mare regizor?

V.I.: Realismul plin de umor şi de fineţe psihologică, exactitatea detaliilor şi — în ciuda faptului că era un film de acţiune *(Cavalcada)* modul în care eroii erau portretizaţi, nu numai pe plan social, dar şi caracterologic. Filmul nu oglindea numai acţiuni prezente, ci şi de perspectivă, dimensiunile lui deveneau, cu fiecare vizionare, tot mai largi pentru mine...

— Apoi?

V.I.: Am trăit vremuri grele. În Germania venise la putere fascismul. A început eroicul război spaniol. M-am îndreptat cu tot ce aveam mai bun în mine spre un alt mod de viaţă, protestatar. Datorită poziţiei de stînga, receptam *altfel* filmele vizionate, de pe poziţii cîştigate, îmi plăcea să remarc morala superioară a unora dintre eroi, mă interesa exactitatea descrierii, încadrarea într-un larg context social a episoadelor, într-un ritm mai amplu. Visam o artă a cadenţelor majore.

— Cînd v-aţi hotărît, definitiv, să vă consacraţi filmului?

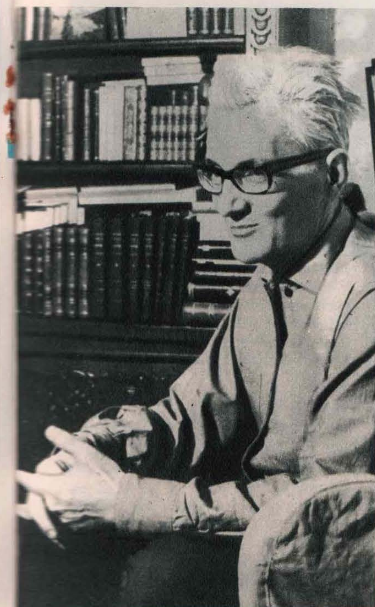
V.I.: În 1941 a luat fiinţă O.N.C-ul (Oficiul Naţional Cinematografic). Preşedintele comitetului de direcţie, scriitorul şi regizorul Victor Ion Popa m-a angajat ca asistent operator (postul de asistent-regizor nu exista).

— Era o muncă grea?

V.I. Destul de grea: căram aparate, acumulatoare (de plumb) imense, tripieduri, manivele, colin-



dam prin spitale, mergeam la parăzi sportive, ori prin ţară pentru subiecte de jurnal. Un an mai tîrziu am fost arestat. După ce am fost eliberat, întors la Oficiu, mi s-a interzis să mai lucrez la jurnalul de actualităţi. Am făcut fel de fel de munci pe lîngă laborator. După 23 August '44 am îndeplinit cîteva funcţii administrative, după care am lucrat ca redactor la „Scînteia". Apoi am fost chemat să lucrez din nou în cinematografie. Am audiat, la Moscova, cursurile de la Institutul de cinematografie, ţinute de Eisenstein şi Iutkevici. I-am cunoscut pe marii regizori Petrov şi Donskoi, Eisenstein. Majestatea Sa



Eisenstein, cum i se citeau în apus iniţialele (S.M.E.), mi-a lăsat o impresie neştearsă; era scînteietor în orice zonă de discuţii abordată şi de o erudiţie fantastică. Întors în ţară am participat la turnarea unor documentare. Era lipsă de peliculă. Nu ne îngăduiam copii de lucru: vizionam negativul, montam în negativ şi trăgeam apoi cele cîteva copii....

— Era o muncă de pionierat...

V.I.: Nu ni se părea că facem ceva formidabil. Vedeam în jur lucruri mult mai impresionante. Tot ce făceam noi ni se părea ceva foarte normal.

— ... Curînd vi s-a încredinţat filmul *Mitrea Cocor*...

V.I.: Am început să lucrez la acest film într-un moment în care scenariul fusese acceptat, iar distribuţia fixată. Nemaiavînd timp să fac alt decupaj, am desenat totul, cadru cu cadru.

— Apoi a urmat *O scrisoare pierdută*...

V.I.: Nici la acest film după Caragiale n-am avut răgazul să alcătuiesc un decupaj. Mă duceam la filmări numai cu textul piesei în buzunar. Deşi lucram cu echipa de aur a Naţionalului, munca nu mi-a fost lipsită de probleme: filmarea piesei obliga la o cu totul altă mizanscenă, o altă plantaţie a decorului şi o mai mare dinamizare a interpretărilor actoriceşti.

— Şi *Moara cu noroc*?

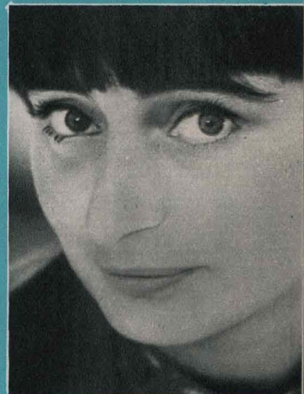
V.I.: Să nu vă dezamăgesc. Nu pot să spun, aşa cum se obişnuieşte, că mi-am *visat* filmul încă din pruncie, că l-am *văzut*, etc... etc... Eu nu am vechi proiecte. *Moara cu noroc* nu e un subiect după care am umblat, ci unul pe care, întîlnindu-l, m-am hotărît să-l *spun* cinematografic. Deşi, doar de dragul unei asemenea viziuni nu e bine să faci schimbări. Slavici e foarte cinematografic, nu văd de ce aş fi intervenit în textul literar. Substanţa artistică primează. Eu nu mă apropii de o lucrare *necinematografică*. Evident, nu ne putem baza numai pe ecranizări fiindcă tehnica filmului nu e una de reproducere (ca tiparniţa ori discul). Ea cere scenarii speciale. Totul e să intuieşti şi să redai spiritul unei lucrări şi să stabileşti relaţia exactă: pe cine relevi? Pe tine, ori pe cel pe care-l transpui? Eu cred că pe acesta. În plus, trebuie să investigăm continuu. Pentru mine, regizori ca Fellini, Antonioni ori Resnais sînt artişti care experimentează strălucit în căutare de noi drumuri. Timpul istorioarelor *bine* construite a trecut. Trebuie să fim oameni ai timpului nostru, să stabilim o deplină concordanţă între ceea ce facem şi *ritmul* vieţii actuale cu *noile planuri de gîndire* cu *dinamismul* epocii. Trebuie să fii lucid: cu tine şi cu tot ce e în jurul tău.

— Anul 1964 v-a adus două mari bucurii. Titlul de artist emerit şi premiul de regie al Festivalului de la Mamaia, pentru noul dumneavoastră film, *Comoara din Vadul Vechi*. Ce proiecte aveţi pentru anul viitor?

V.I.: Nu m-am hotărît. Aş vrea să ecranizez piesa „Moartea unui artist" de Horia Lovinescu....

G. T.





Agnès Varda, realizatoarea filmului de succes *Cleo de la 5 la 7* s-a hotărît să înceapă un alt film intitulat *Fericirea*, după un scenariu propriu. Interpreţi: Jean-Claude Drouot şi întreaga familie, adică soţia sa Claire şi cei doi copii.

Spicuiri dintr-un recent interviu dat de Jean-Louis Trintignant: „Voi juca alături de Jeanne Moreau în



Mata-Hari. Regia va fi semnată de Jean-Louis Richard, care este şi autorul scenariului (împreună cu François Truffaut). Apoi voi interpreta rolul unui profesor de matematică, timid şi neînsemnat, într-unul din schecíurile filmului lui Michel Drach, *Bunele comportări*."

Actorul Steve Mc Queen (unul din *Cei 7 magnifici*) care a primit recent Oscarul televiziunii franceze) a fost angajat de către Henry Hathaway, unul din maeştrii western-ului, să întruchipeze pe ecran pe Nevada Smith, erou al Far-West-ului.

Echipa care lucrează la filmul *Gingis Han*, coproducţie iugoslavo-americană, este condusă de regizorul Henry Levin şi are ca principali interpreţi pe cunoscuţii actori James Mason, Omar Shariff (egipteanul care s-a lansat în *Lawrence al Arabiei*) şi Stephen Boyd.



Pe scurt despre

FESTIVALUL VENETIAN



▲ Harriet Andersson („Cupa Volpi" pentru interpretare feminină) şi Zbigniew Cybulski în filmul A iubi, de Jörn Donner.

Michelangelo Antonioni şi Monica Vitti, în umbra „Leului de aur". ▼



Al XXV-lea Festival Internaţional al Artei Cinematografice, festival jubiliar s-ar putea zice, şi-a propus o cotitură hotărîtoare în conţinutul şi caracterul acestei prestigioase confruntări. Intenţiile direcţiei festivalului, declarate şi, în parte, oglindite în desfăşurarea competiţiei, au fost să asigure o selecţie de filme de factură „artă intelectuală", ceea ce e cît se poate de lăudabil dacă ţinem seama de cantitatea de filme comerciale care bat la porţile festivalurilor, pe toate meridianele. Drept cadru pentru o asemenea confruntare s-a preconizat sobrietate în prezentarea realizatorilor şi vedetelor, în tipul de publicitate făcut festivalului şi în întreaga desfăşurare a manifestărilor sale, operaţie pe de-a-ntregul reuşită. Festivalul a fost sobru pînă la a fi taxat de plicticos de obişnuiţii mondenului Cannes.

E totuşi dificil de susţinut că a XXV-a „Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica" ar fi izbutit o performanţă memorabilă în înmănunchierea unor certe valori intelectuale. Au putut fi văzute, la Veneţia, numai trei filme mari: *Deşertul roşu* de Michelangelo Antonioni, *Hamletul* lui Kozînţev şi *Evanghelia după Matei* de Pasolini. Primul a primit „Leul de aur" şi sufragiile unanime ale publicului. Este întîia distincţie pe care o obţine Antonioni la el acasă. (Nu-i lipsit de semnificaţie că, totuşi, *Deserto rosso* nu reprezenta oficial Italia în competiţie: e încă dificil să fii Antonioni).

Admiraţia noastră pentru acest deschizător de drumuri rămîne întreagă după *Deserto rosso*, deşi nu putem să nu afirmăm aici, cu nemărginit regret, rezerve faţă de filozofia sa. Abordînd cu o artă inegalabilă, cu o pătrundere uimitoare, zonele cele mai intime ale cazului pe care-l discută — drama unei femei nevrotice — şi stabilindu-şi cadrul investigaţiei în centrul vieţii moderne, Antonioni lasă în afara dezbaterii, în orice caz la marginea ei, tocmai zonele de interes larg. El pătrunde în analiza vieţii moderne pe o magistrală splendidă, populată cu mijloace fundamental noi, dar ne lasă o impresie de asocial, de îngust.

Nu putem să nu remarcăm creaţia Monicăi Vitti, probabil actriţa cea mai profundă a cinematografiei italiene de azi.

Culoarea, în *Deserto rosso*, reuşeşte să joace. Aici fotografia a devenit pictură.

Împărţind „Premiul special al juriului" cu Pasolini, Grigori Kozînţev a prezentat Veneţiei un *Hamlet* de o calitate excepţională, o foarte distinsă confruntare a temelor shakespeariene cu sensibilitatea şi problemele omului modern.

Colegul său întru premiu, Pier Paolo Pasolini, a adus festivalului o adevărată bombă. Viaţa lui Cristos, în *Evanghelia după Matei*, film dedicat Papei Ioan al XXIII-lea şi distins cu înalte premii catolice, a fost violent fluierat de huligani în smoking care împărţiseră, în prealabil, manifeste semnate de asociaţii — de asemenea — catolice. Cum nu se poate mai creştin, filmul lui Pasolini aducea pe ecran o creştinătate mai curînd săracă decît mistică. Simpla alegere de către autor a frazelor cu caracter oarecum social din predicile lui Isus Cristos i-a supărat teribil pe creştinii cu fluiere şi manifeste.

Premiul „Opera Prima", atribuit francezului Alain Jessua, pentru *Viaţa pe dos*, a încurajat întîia peliculă a unui regizor, probabil inteligent, dar care practică ostentativ absurdul şi recomandă, pentru echilibru interior, retragerea deliberată în casa de nebuni. O chestie cam săracă şi depăşită, chiar şi pentru teribiliştii „noului val".

Remarcabile filmele engleze prezentate la Veneţia, pentru seriozitatea (poate lipsită de strălucire) a demonstraţiei antirăzboinice din *Pentru rege şi patrie* şi pentru poezia (poate puţintel desuetă) din *Fata cu ochii verzi*. Oricum, „Cupa Volpi" pentru interpretare masculină, atribuită lui Tom Courtenay, e mai mult decît binemeritată.

Despre restul palmaresului cititorii noştri au şi avut timp să se informeze; din ce a mai urmat nimic altceva de citat decît filmul bulgar *Hoţii de piersici* (regia Valo Radev).

În concluzie, al XXV-lea Festival şi-a stabilit un profil interesant fără a fi găsit încă toate piesele din care să-l şi compună convingător. Aşteptăm încrezători anul care vine.

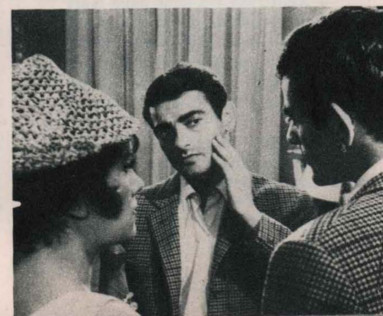
Eugen MANDRIC



▲ Dirk Bogarde şi Tom Courtenay în scena finală din Pentru rege şi patrie.



◀ Una din scenele de cel mai desăvîrşit efect din Hamlet: apariţia stafiei tatălui.



◀ Eroul Vieţii pe dos se verifică în oglindă: am înnebunit suficient?

Ov. S. CROHMĂLNICEANU PREZINTĂ PE

alfred HITCHCOCK



Cu Alfred Hitchcock sau „Marele Hitch" cum i se mai spune, se întîmplă în cinematografie ceva asemănător cu ceea ce i-a rezervat soarta lui Sade în literatură. Apropierea pare forțată poate și pentru că primul dintre termenii ei ține prea mult de contemporaneitatea imediată, în timp ce al doilea a devenit obiectul istoriei și legendei. Dar Hitchcock are azi, ca și Sade, exegeți dispuși să-i descopere o „metafizică", să-i descrie „mitologia" operei și să-i reproducă, vrăjiți, declarațiile ca și cum acestea ar conține revelații supreme, scandalizînd astfel opinia publică pentru care faimosul marchiz rămîne un simplu caz patologic, iar regizorul și scenaristul american un tehnician abil și nimic altceva. Apropierea se impune și în altă direcție. Hitchcock e regele „thriller"-ului, adică al filmului de groază și cea mai mare satisfacție a sa o încearcă — a mărturisit-o — atunci cînd în sală spectatorii urmărindu-i o secvență, ajung să țipe de frică. Într-un cuvînt, omul terorizat, paralizat de teamă, rămas la discreția agresivității și cruzimii criminale îi rețin în primul rînd atenția. Dar și diferențele în această comparație sînt mari: Sade a fost — cum se știe — un spirit nonconformist și a plătit greu, cu libertatea personală, divorțul pe care l-a proclamat între actele sale și normele morale curente. Hitchcock, dimpotrivă, se află în deplin acord cu principiile etice dominante ale lumii lui, ba le dă chiar o formulare extremă, puritană. Dacă Sade a rămas un autor neînțeles care n-a reușit să-și pună în scenă piesele decît la Bicêtre unde fusese internat și folosindu-i pe nebuni ca interpreți, „Marele Hitch" și-a realizat ultimul film *The Birds (Păsările)* cu toate mijloacele Hollywood-ului. Se spune chiar că e regizorul care se bucură în cetatea cinematografului american de cea mai mare libertate din partea producătorilor, fiindcă nu le-a creat niciodată probleme ideologice și în tot ce a făcut, oricît de departe a împins căutările artistice și îndrăznelile, a avut mereu grijă să asigure peliculelor sale și succesul comercial scontat, dovedindu-se un aprig om de afaceri. Paradoxul îl creează aici mai de grabă istoria. Regele „thriller"-ului lucrează la Hollywood în condiții optime pentru că universul tulbure scos la iveală de Sade din fundul sufletului omenesc și care altădată lumea burgheză într-o fază ascendentă a sa se complăcea să-l atribuie, cu o conștiință împăcată, domeniului anormalității, azi se vede silită a-l recunoaște drept parte componentă a vieții obștești și a-l transforma într-o psihoză de masă. Această stare a lucrurilor întreține însă o ambiguitate funciară. „Thriller"-ul ca și literatura polițistă, pe de o parte, face apel la instinctele antisociale cultivînd gustul violenței și crimei, pe de altă parte, trebuie și să-l reprime, pentru că orice societate constituită chiar dacă-l speculează nu-l poate tolera. În întunericul sălii de cinematograf, individul e invitat să încerce fiorul violării normelor morale elementare dar nu fără a i se inculca și ideea că asemenea experiențe sînt pînă la urmă drastic pedepsite. Iată și condiția care îngăduie unui artist autentic să se realizeze chiar în acest cadru ingrat. E cazul lui Hitchcock, creator de adevărate capodopere ale filmului de groază.

S-a născut în 1899 la Londra și s-a făcut cunoscut cu primul „thriller" al cinematografului mut „*The Lodger (Locatarul)* 1926, povestea lui Jack spintecătorul. Aplicația sa pentru astfel de teme n-a fost prea evidentă atîta vreme cît a lucrat în Anglia și a ecranizat diverse piese ca vestita *Juno and the Paycock (Junona și Păunul)* a lui Sean O'Casey (1930) sau *The Skin Game (Escrocheria)* a lui Galsworthy (1931). Cariera sa la Hollywood a început tot cu o ecranizare, a romanului „Rebecca" de Daphne du Maurier (1940). Hitchcock dăduse și cîteva filme în genul care-i va aduce o reputație internațională, *Blackmail (Șantaj)* 1929; *Murder (Crima)* 1930; *The man who knew too much (Omul care știa prea multe)* 1934 și *The thirty-nine steps (Cele treizeci și nouă de trepte)*, 1955. Ingeniozitatea tehnică excepțională, desenul net și de un relief izbitor, siguranța desăvîrșită în schițarea caracterelor, umorul sec vor concura aproape exclusiv după 1940 să ridice thriller-ul în filmul american la o perfecție necunoscută înainte. *Suspicion (Suspiciune)* 1942, *Shadow of a Doubt (Umbra unei îndoieli)* 1943; *Rear Window (Fereastra spre curtea interioară)* 1954; *Vertigo (Amețeala)* 1958; *Psycho (Psihoză)* 1960 și *The Birds (Păsările)* 1963 au revoluționat genul.

Ce aduce Hitchcock nou în arta thriller-ului? În primul rînd un accent copleșitor pus pe psihologie. Cu o strălucită intuiție a sufletului omenesc, Hitchcock renunță a obține efectele de groază prin mijloace exterioare, chipuri monstruoase, decoruri sinistre, scene atroce, deși nu le disprețuiește nici pe acestea. La el însă ambianța rămîne adesea obișnuită și e descrisă realist cu o insistență asupra detaliilor excelentă, menită să dea sentimentul că un univers infernal poate trăi ascuns chiar în mijlocul existenței celei mai comune. Eroina din *Suspiciune*, o fată de familie, începe îndată după nuntă să-și bănuiască soțul că și-a ucis cel mai bun prieten și că se pregătește să o omoare și pe ea. Contemplarea evenimentelor zilnice în *Fereastra spre curtea interioară* relevă o crimă abjectă, pregătită tacticos. Asasinii lui Hitchcock sînt, nu o dată, ființe care-și ascund sufletul încărcat sub o înfățișare plăcută. În *Umbra unei îndoieli*, criminalul e omul cel mai fermecător și reușește să-și exercite îndeletnicirile sinistre grație atracției pe care o exercită ca bărbat asupra „văduvelor vesele". Nebunul asasin din *Psycho* are o figură angelică de tînăr interiorizat. Trecerea aceasta neașteptată de la aparențe liniștitoare la o realitate atroce creează o formă de teroare copleșitoare. Lumea înconjurătoare apare încărcată de primejdii secrete, plină de ucigași virtuali. Hitchcock lărgește de asemenea considerabil cîmpul din care se pot recruta elementele capabile să tulbure prin acțiuni criminale existența cotidiană. În filmele lui apar maniaci sexuali, nebuni ascunși, ființe cu vicii nemărturisite ca pederaștii din *Rope (Ștreangul)* sau din *Strangers on a Train (Necunoscuți într-un tren)*. Chiar victimele nu întruchipează monumente ale inocenței urmărite de sceleratețe, cum se întîmpla pînă la el. Eroina din *Psycho*, o femeie tînără și drăguță e asasinată în baie cu lovituri de cuțit, dar acest sfîrșit oribil și-l găsește după ce, pentru a-și păstra amantul (un bărbat căsătorit) fugise cu banii care-i fuseseră încredințați spre a fi depuși la o bancă. Cu Hitchcock sîntem departe de istoria polițistă, pură enigmă rațională, rece, intelectuală, așa cum a conceput-o Poe. Intervin patimile josnice, dorințele refulate în subconștient,



Maestrul și „personajele“ sale celebre.

relațiile echivoce, mediile suspecte, hazardul. Hitchcock apropie thriller-ul de atmosfera romanului polițist contemporan care încearcă să nu mai fie o problemă dificilă dar clară de geometrie și să devină un sondaj social psihologic în lumea delicvenței. Intuiția capitală în această ordine de preocupări, regizorul o are însă atunci cînd lasă ființe slabe sau dezarmate să înfrunte singure pe asasini. În mai toate filmele lui Hitchcock, astfel de personaje, un copil, o fată tînără, un om imobilizat în pat cum e reporterul fotografic din *Fereastra spre curtea interioară* bănuiesc cine e criminalul și descoperă indiciile menite să-l trădeze. Dar și acesta observă că s-a dat de gol și atunci se hotărăște să înlăture martorul primejdios. Arta lui Hitchcock e de a crea la un moment dat o situație absolut insuportabilă. Eroii săi, cu conștiința că se găsesc în fața unui asasin, se trezesc, prin forța împrejurărilor, rupți complet, pentru cîtva timp, de lumea înconjurătoare, fără putința de a primi ajutor de la ea. Aici e și punctul unde thriller-ul hitchcockian atinge o anumită profunzime filozofică, nu în implicațiile metafizice sau psihanalitice pe care țin să i le atribuie neapărat admiratorii săi deliranți, ci într-o direcție etică elementară. Un om se găsește singur în puterea altui om. Toate pavezele sociale cad, nimic nu-l mai ocrotește. Instinctul de agresivitate criminală apare din această perspectivă într-o nuditate terifiantă și atroce. El întoarce brusc omenirea la vîrsta semianimalică, a pîndei de fiară, în întunericul cavernelor. Dispoziția lui Hitchcock de a specula pornirile sadice refulate ale spectatorilor (în *Psycho* omorurile sălbatice cu cuțitul de bucătărie sînt filmate cu delicii, în *Păsările* obiectivul întîrzie pe fața plină de sînge a eroinei, după atacul zburătoarelor devenite inamicele speței umane ș.a.m.d.) e compensată de această reprezentare gravă pe care o capătă crima. Oricît gust ar avea el pentru umorul macabru, călcarea poruncii „să nu ucizi!“ o privește cu o imensă oroare și sentimentul acesta izbutește să-l comunice publicului. Mai mult decît toate deznodămintele destinate să certifice victoria legii și dreptății, nu o dată în spirit convențional și liniștitor burghez, forța de a da senzația aproape viscerală că prin orice act criminal lumea se rostogolește vertiginos îndărăt în noaptea preistoriei, constituie partea morală cu adevărat solidă a filmelor lui Hitchcock. Ele sînt executate și cu o precizie de mecanică fină. Se spune că aproape nu mai au nevoie să fie montate după turnare Hitchcock are în minte fiecare cadru dinainte și-l desenează exact operatorului, ca să nu se mai piardă nici o secundă pe platou. Regizorul american a dat thriller-ului un adevărat stil plastic, urmărind contraste apăsate de alb și negru, o realizare a imaginilor, chemată să ascută liniile fețelor și să le facă obsedante. O mare importanță capătă obiectele. Interioarele sînt descrise cu o impresionantă vervă dramatică. Obiectivul se plimbă lent peste lucruri, pregătește aducerea în scenă a unui detaliu, care stîrnește neliniște. Au devenit celebre scările interioare pustii, filmate îndelung de Hitchcock ca decoruri virtuale pentru întîmplări funeste. La fel, ușile masive închise, dedesubtul cărora se strecoară o lumină spectrală. Hitchcock a descoperit ideea profundă că senzația de groază se materializează prin intermediul obiectelor. La el anumite amănunte, o hîrtie ruptă sau sifonul unui lavabou în *Psycho*, niște chei în *Notorious (Notoriu)*, o gură de șemineu în *Păsările*, sînt indicii pe drumul descoperirii diverselor situații înfricoșătoare. Filmîndu-le o dată în trecere, doar cu o ușoară stăruință, revenind asupra lor apoi brusc, le creează o putere de șoc crispantă. Această tehnică a declanșării groazei, Hitchcock o stăpînește atît de bine în toată gradația ei, presimțire tulbure, senzație apăsătoare, nervozitate, temere, inhibiție paralizantă, panică, încît începînd cu genericul uneori ca în *Psycho*, simpla mișcare a literelor, jocul de gratii și muzica îl îngheață pe spectator. În ultimile sale creații și mai ales în *Amețeala* și *Păsările*, ambițiile regizorului par să crească. El își aduce obsesiile secrete pe ecran, încearcă să compună din mici fragmente cu caracter oarecum confesiv o viziune asupra lumii. Din păcate ea se dovedește sumbră, încărcată de presentimentul unui cataclism, către care omenirea s-ar îndrepta fără să știe — și simbolul acestui destin e cerul din *Păsările*, întunecat de fîlfîitul aripilor care întotdeauna au stîrnit în suflete exultanță și bucurie, dar acum seamănă a teroare strivitoare.



Rod Taylor și Tippi Hedren într-un moment „mai liniștit“ al filmului: Păsările.

FILMOGRAFIE:

născut în 1899 la Londra. A urmat colegiul iezuit Sf. Ignațiu; debutează ca scenarist și desenator după o scurtă încercare de a deveni agent publicitar. Primul său film *Number thirteen (Numărul 13*, 1922) a rămas neterminat din lipsă de fonduri. Pînă în 1939 a lucrat pentru studiourile engleze Gainsborough, Islington și alte case de producție. Plecat în America, devine unul din regizorii principali ai Hollywoodului. Principalele sale filme sînt: *The pleasure garden (Grădina plăcerilor*, 1926), *The Lodger (Locatarul*, 1926), *Downhill (Povîrnișul*, 1927), *The Mountain Eagle (Vulturul munților*, 1927), *The Ring (Ringul*, 1927) *The farmer's wife (Nevasta fermierului*, 1928), *Champagne* (1928), *The Manxman (Locuitorul din insula Man*, 1929), *Blackmail (Șantaj*, 1929), *Juno and the Paycock (Junona și Păunul*, 1930), *Murder (Crima*, 1930), *The Skin Game (Escrocheria*, 1931), *Number seventeen (Numărul 17*, 1931), *Rich and Strange (Bogat și Straniu*, 1932), *Waltzes from Vienna (Valsuri vieneze* 1933), *The Man who knew too much (Omul care știa prea multe*, 1934), *The thirty nine steps (Cele treizecișinouă de trepte*, 1935), *The secret agent (Agentul secret*, 1936), *Young and Innocent (Tînăr și nevinovat*, 1938), *The lady vanishes (Femeia dispărută*, 1938), *Jamaica Inn (Hanul Jamaica*, 1939), *Rebecca* (1940), *Foreign Correspondent (Corespondentul străin*, 1940), *Mr. and Mrs. Smith (Dl și Dna. Smith*, 1941), *Suspicion (Suspiciune*, 1942), *Shadow of a doubt (Umbra unei îndoieli*, 1943), *Lifeboat (Barca de salvare*, 1943), *Spellbound (Captivat*, 1945), *Notorious (Notoriu*, 1946), *The Paradine Case (Cazul Paradine*, 1947), *Rope (Ștreangul*, 1948), *Under Capricorn (Sub Capricorn*, 1949), *Strangers on a train (Necunoscuții în tren*, 1951), *I confess (Mărturisesc*, 1952), *Dial M for Murder (Cadranul M pentru crimă*, 1954), *Rear window (Fereastra spre curtea interioară*, 1954) *To catch a tief (Vînătoarea hoțului*, 1955), *The trouble With Harry (Necazul cu Harry*, 1955), *The wrong man (Osînditul nevinovat*, 1956), *Vertigo (Amețeala* 1959), *Psycho (Psihoză*, 1960), *The Birds (Păsările*, 1963), *Marnie* (1964).



SCURT INTERMEZZO FESTIVALIER CU

Gérard BARRAY

Unul dintre cei mai populari actori dintre toți cei care s-au perindat, timp de 16 zile cît a ținut festivalul, prin pitorescul Karlovy Vary, a fost fără doar și poate, francezul Gérard Barray. Venit împreună cu France Arnel să prezinte în afara competiției, el *Scaramouche* iar ea *Îndrăgostitul (Le soupirant)*, Barray a devenit vedeta nr. 1 care în fiecare dimineață putea fi văzută în grădina restaurantului Pupp Moskva, la o măsuță, sub soarele blînd al Boemiei, acordînd zeci și sute de autografe. Mereu surîzător, amabil, gata să răspundă la orice întrebare, nu o dată l-am surprins în discuții aprinse cu... puști de 10 sau 12 ani.

— De ce vă mirați, oare nu acesta este publicul cel mai credincios, admirator neobosit și entuziast al lui D'Artagnan și Pardaillan?

Cum am devenit actor? Știu eu, din vocație cred că nu, pentru că ea m-a împins inițial spre medicină. Am venit la Paris în 1952 — pînă atunci am trăit la Montauban — ca să mă fac doctor. Apoi am fost luat la armată și mai apoi... l-am cunoscut pe Doniol-Valcroze care mi-a propus un rol în filmul său *L'eau à la bouche*, o realizare în genul „noului val". Dacă îmi place „noul val"? Nu. Îmi plac filmele bune și nu mă interesează în ce curent — nou sau vechi — se integrează. Vreau ca ele să-mi spună ceva, să fie lucrate cu seriozitate și cu respect față de spectator.

Sînt considerat ca un urmaș al lui Jean Marais? Mă bucur și ori de cîte ori aud această asociație îmi aduc aminte cum nu cu prea mult în urmă, după ce vedeam un film cu Marais, aveam la ce să visez cîteva zile și nopți la rînd: cavalcade, dueluri, sărituri de la ferestruica din turn drept în șa... Vă mărturisesc însă în același timp că supremul țel al carierei mele nu este să mă specializez în filme de mantie și spadă. Doresc cu totul altceva... Dar din păcate în viață nu faci întotdeauna ce vrei. Producătorii au un talent de a te specializa direct proporțional cu succesul de casă. Dacă tot trebuie să fac pe aventurierul atunci măcar să am fericita ocazie să joc într-un *Tom Jones*, sub bagheta unui *Tony Richardson*. Dar parcă tot mai mult mi-ar place o dramă psihologică sau un subiect pe teme sociale...

— Eu aș vrea să fac comedii muzicale, intervine în discuție France Arnel, interpreta „vampei" din *Îndrăgostitul* lui Pierre Etaix. Îmi place să cînt, să dansez (France este și balerină), să-i fac pe alții să rîdă. Dacă vreodată am să ajung vedetă, voi impune producătorilor numai astfel de filme...

— Să nu mai vorbim de producători. Ei profită de faptul că un actor trebuie să cîștige ca să trăiască, pentru a dicta condițiile. Totuși eu am făcut un efort — se destăinuie Barray — și am reușit să refuz de curînd 5 oferte de asemenea filme mediocre (spionaj, aventuri, capă și spadă), în speranța că voi găsi un scenariu corespunzător. Nu știu însă cît voi putea rezista. Unde mai pui că filmele trebuie să coste cît mai puțin și deci ești obligat să lucrezi cu sufletul la gură. Repede, repede și... rezultatele le cunoașteți. M-ați întrebat cum de am acceptat să joc într-o peliculă atît de slabă ca *Frații corsicani*? Acum știți de ce: aveam nevoie de bani ca să-mi pot permite să aștept propunerea cea mare, filmul mult visat. Mi-ar place să lucrez cu Truffaut sau Philippe de Broca. Deși cu Bernard Borderie m-am înțeles admirabil. De altfel, eu găsesc că *Cei trei mușchetari* reprezintă cea mai fidelă adaptare a romanului lui Alexandre Dumas din cîte s-au făcut. Filmările au durat 15 săptămîni pentru ambele serii și este meritul exclusiv al lui Borderie că, cerîndu-i-se un asemenea record de timp, a reușit să dea totuși, în genul respectiv, o operă merituoasă.

Mă aflu pentru prima dată într-o țară socialistă, la un festival internațional, și sînt impresionat de calitatea filmelor prezentate. Impresionat și nostalgic... Știți, e primul interviu în care nu sînt întrebat dacă îmi plac pisicile sau dacă nu cumva colecționez scobitori.

— ?!

— Să vă istorisesc o întîmplare: nu de mult, un reporter de la o binecunoscută revistă de cinema franceză, a venit la mine acasă să-mi solicite un interviu. Oferindu-i o țigară și un foc, m-am pomenit luat la sigur: „colecționați cutii de chibrituri, desigur". Eu?.. Da, evident, am răspuns intimidat și rușinat de minciuna sfruntată. „Cîte ați adunat pînă acum?". Îngrozit că mi le-ar putea cere să le vadă, am răspuns prompt și cu convingere, după ce am aruncat o privire în jurul meu: „3". Culmea este că articolul amicului reporter a avut succes.

Dar să lăsăm poveștile triste deoparte. Mi-ar place să joc într-un film romînesc, adică într-o coproducție romîno-franceză. Sînt un mare admirator al lui *Codin*. Și cu acest prilej să vă cunosc și țara despre care am auzit lucruri minunate.

— Să sperăm că dorința dumneavoastră se va înfăptui curînd și că ne vom revedea în Romînia.

— Să sperăm...

Rodica LIPATTI

ci ne ma

CRONICA DOCUMENTARULUI

Scurt-metraje în scurte cronici

Filmul Studioului Sahia cu acest titlu lung și cam „căutat" *(Marile emoții mici sau Micile emoții mari*, scenariul și regia: Doru Segal, operatori: Gh. Herschdörfer, S. Huzum și G. Georgescu, comentariul: Eva Sîrbu) se înscrie în acel început de stil marcat de *George Georgescu* al lui Barbăneagră și *Inginerii uzinei* al lui Sîrbu, adică un film de prim planuri, de chipuri, de ochi — aici părinții privindu-și copiii la o serbare în cadrul preșcolar al grădiniței. Filmul e încîntător, prin grație, prin sensibilitate și umor — și n-aș ezita să-l propun spre vizionare la „Mamaia 1965".

Noutatea lui, după părerea mea, constă în farmecul cu care sînt surprinși „oamenii mari" în preajma copiilor. Linia banală, facilă, ar fi pretins exploatarea chipului pueril, cu surîsul și spontaneitatea sa veșnic ispititoare, atotnăscătoare de „succes sigur" și clișee la fel de sigure. Dar creatorii au evitat șabloanele de acest tip și au întors aparatele spre cei care de prea multe ori au fost lăsați în planul doi — „tata și mama" — considerați, pe baza acelorași șabloane, ca „știuți", „cunoscuți", „banali". Am auzit pe cineva imputînd filmului că față de „drăgălășenia copiilor", părinții nu-s „prea frumoși", nu-s adică „drăguți"... Cînd se va isprăvi cu trivialitatea „drăguțului" în artă?

Sigur că acești părinți nu-s „drăguți": copiii lor dansează pe scenă ca greieri, ca furnici, recită și se împleticesc în versuri — ca atare dumnealor sînt foarte încordați, la o mare tensiune, cum nici n-ai crede că se poate întîmpla în secolul cînd „oamenii mari" au pe cap probleme fundamentale. O lume de sentimente foarte realiste vibrează pe fețele lor muncite — și aici e frumusețea filmului: orgoliul naiv (al mamei) se





aliază cu mica ipocrizie a „indiferenței" paterne, luciditatea omului-serios nu rezistă și se topește în lacrimă, un zîmbet timid acoperă un oftat greu, vanitățile „tatălui și mamei" în fața progeniturii talentate caută zadarnic pudoarea (căci „sîntem în public și nu trebuie să ne dăm în spectacol...") — un montaj foarte bun (Silvia Chiric) dă nerv acestei dialectici a expresivităților, cu totul remarcabilă. Comentariul Evei Sîrbu — calitatea principală: a fi în ton cu filmul și simultan a-i da o nouă dimensiune, calitate mult mai importantă decît „inteligența" „spiritul" și „hazul" pretinse cam orbește de cronicari — confirmă o personalitate în domeniul textului nostru de film.

Mai semnalăm „derutanta" programare a filmului de către D.D.F.

Meșteșug milenar (scenariul și regia: Silvia Armașu, imaginea: Ilie Cornea). Ideia de bază nu e de loc rea — inteligența umană are melancoliile ei: a descrie — în veacul nostru supertehnicizat, în era atomică — vechile și desuetele mori de apă, prime embrioane de tehnică bazate pe geniala invenție a roții, are un anume interes, dacă nu chiar poezie. Leonid Leonov susținea mai demult că mirificile automatizării, rachetele formidabile spre lună, nu ne vor dezumaniza pînă la a uita plăcerea de a ține în mînă o daltă, o rîndea, un topor — vechile unelte de care sînt legate atîtea fapte glorioase ale omului. Așa cum au rămas, singuratice, rudimentare pînă la straniu, de o simplitate ingenuă dînd senzația de vrajă — morile acestea au și sugestie pur tehnică (unele prefigurînd direct turbina modernă) și sugestie poetică, încărcată, desigur, și de multă literatură, de mult livresc. Documentarul acesta nu le face mai puțin livrești. Pelicula ezită între știința popularizată cu un didacticism dezorganizat — spre care o cheamă scenariul — și imaginea de artă — spre care e mereu tentat talentul prestigios al lui Ilie Cornea. De pildă: grinzi pe care s-au prins parcă de cînd lumea fire de păianjen, sau scîndurile unei mori peste care a trecut o ninsoare... Zelul „științific" viscolește însă peste munca operatorului, dar, din păcate, ideile nu înaintează vijelios, ajungînd în cele din urmă, spre disperarea atenției noastre, să confundăm atît rîurile cît și tipurile de mori... Poate că o lărgire a sortimentelor de unelte anacronice, în virtutea ideii de bază, ar fi condus la un documentar mai captivant.

Radu COSAȘU

cinema

ȘANTIER

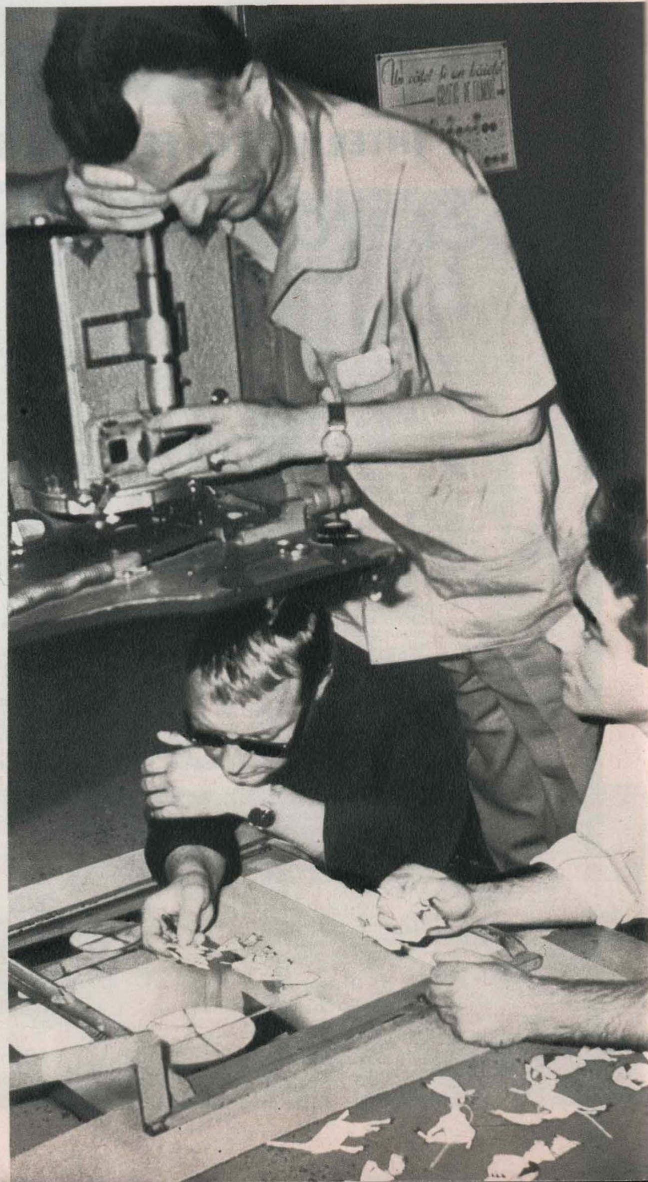
POPAS LA „ANIMA-FILM"

— Tăticule, ce este acela un film de desene animate? — m-a întrebat fetița mea în etate de 5 ani, în timp ce pe ecranul cinematografului „Doina" eternul iepuraș neascultător era fugărit de nu mai puțin eternul lup hămesit și rău.

I-am replicat cu severitate paternă că nu e frumos să vorbești în timpul spectacolului. Acasă, am luat repede Dicționarul limbii romîne literare contemporane și am căutat la litera A. Așadar... Animalier... Animalitate... și, în sfîrșit: „*Animat*, — ă, *animație* — te — adj. însuflețit; viu, vioi. *Discuție animată... Desene animate* sau (mai rar) *desen animat = serie de desene grupate în jurul unei teme de obicei naive, proiectate pe un ecran de cinematograf într-o succesiune atît de rapidă, încît spectatorii au impresia unor scene cu mișcare adevărată...*"

I-am citit din dicționar și pentru că nu pricepea, i-am spus ceea ce și cititorul, dacă e cumva părinte, a explicat la rîndul său fiicei sau fiului.

Totuși, stimați cititori, acum, pentru că am rămas între noi, ce este acela un film de animație? Pentru lămurirea misterului, să mergem, cum se spune, la fața lo-



În studioul de miniaturi se lucrează... miniatural, într-o formație restrînsă: regizorul Olimp Vărășteanu așază în cadru cartoanele decupate, asistat de decoratorul Sîrbu Laurențiu. La aparat — operatorul Rad Codreanu.

cului, adică să facem un popas la cea mai nouă fabrică de desene animate — Studioul „Animafilm."

TEMA SERIOASĂ — O INVENȚIE ROMÎNEASCĂ

Să stăm de vorbă cu unul din entuziaștii numărul unu ai filmului de animație romînesc. Numele și prenumele: Marin Pîrîianu. Profesia: director de producție însărcinat cu organizarea studioului ANIMAFILM-BUCUREȘTI.

— Oare „tema naivă" să fie numitorul comun al filmelor de animație? — am întrebat.

— A fost.... Din punct de vedere istoric, Dicționarul nu greșește. Este editat înainte de Gopo.

— Adică înainte de *Scurtă istorie*, *7 arte*, *Homo sapiens* sau *Allo, Hallo*...

— Întocmai. Romînii sînt considerați de o bună parte a lumii cinematografice drept descoperitori ai *temei majore* în filmul de animație. Începutul l-a făcut Gopo, care a arătat că desenul animat e bun nu numai pentru a-i amuza pe copii cu istorioare despre iepurașii neascultători, ci poate dezbate cele mai generoase idei ale epocii noastre.

— Ce-i preocupă mai mult la ora actuală pe creatorii filmelor de animație?

— Dezvoltarea în continuare a stilului național romînesc care își are rădăcinile în tezaurul folcloric. Tendința de sintetizare a filmelor lui Gopo își are de asemenea sursa în specificul creației folclorice, binecunoscută prin concizia și valoarea ei generalizatoare.

A ANIMA — ANIMARE

Vizitînd studioul, îl găsim mai întîi pe Bob Călinescu punîndu-și ordine în bogata sa colecție de sculpturi. Ele sînt realizate nu numai cu dalta, în piatră sau lemn, ci și cu ajutorul aparatului de sudură în fier.

— Unde sînt păpușile? l-am întrebat.

— Nu-mi plac păpușile.

— ?!

— Mă străduiesc cît pot să nu fac păpuși. Mi-am făcut ucenicia lîngă Jiri Trnka, dar nu pentru a învăța *ce* și *cu ce* să cînt, ci pentru a-l asculta cum cîntă. Instrumentul am preferat să mi-l aleg singur. La fel — partitura.

Bob Călinescu cercetează în natură forme plastice inedite. Rădăcinile de copac răsucite sau crengile uscate i-au oferit linii noi pe care fantezia le-a concretizat în *Rapsodie în lemn* și *Metamorfoze*, filmele sale favorite. Pe masa de lucru a regizorului, în locul binecunoscutelor ustensile cinematografice, am găsit pietre. Simple pietre de rîu. Pe una din ele am deslușit cu ușurință liniile unui cap de fată. Am ghicit numaidecît că e vorba de un personaj și nu ne-am înșelat. Pietrele de pe masa lui Bob Călinescu dădeau... probe de fotogenie. Nu e o glumă, căci pietrele acestea au devenit vedetele filmului *Miniaturi*, primul lungmetraj de animație al lui Bob Călinescu, alcătuit din șapte episoade.

DESENE SAU CARTONAȘE?

Hîrtia de calc, tușul negru și goașa colorată, iată materia primă a desenului animat. Cu ele, se știe, se pot face minuni.

Poate și pentru acest motiv desenul are mulți adepți credincioși la *Animafilm*. Unul din ei este decanul de vîrstă al desenului animat, regizorul Popescu Constantin, care pe lîngă numeroase filme este și autorul lui... Gopo (e tatăl acestuia). Devotat desenului animat pe care îl slujește de aproape 15 ani, regizorul Constantin Popescu s-a dedicat exclusiv creației pentru copii. Dacă-l întrebi de ce, răspunsul e simplu: „Rog să nu mi se uite cei 75 de ani împliniți. Chiar de la debut aveam vîrsta unui bunic. Ce e deci mai firesc decît dorința de a fi prin intermediul filmelor bunicul sfătos și iubitor al tuturor copiilor care merg la cinematograf? L-am găsit aplecat asupra unei foi albe de hîrtie pe care era scris un titlu mare *Dănilă Făt-Frumos*. Așadar, să reținem: e viitorul său film.

Spectatorul neavizat ar fi tentat să-și imagineze că hîrtiuțele animate îi oferă creatorului un grad sporit de comoditate. Regizorul Olimp Vărășteanu — adept înfocat al cartonașelor decupate — l-ar contrazice cu vehemență: — „Cartonașele decupate nu sînt un capriciu și nici un refugiu pentru simplificarea muncii animatorilor — ne explică regizorul. E adevărat, să spunem, din 4 500 mișcări intermediare posibile într-un desen animat, noi reținem cam a zecea parte. O facem însă pentru a obține maximum de sintetizare și stilizare. Și dacă i-ați văzut cumva ultima sa creație, *Cotidiene*, trebuie să recunoașteți că are dreptate.

PUBLICITATE PRIN *ANIMAFILM*

Filmul publicitar tinde să devină o permanență, atît a marelui cît și a micului ecran. Menit îndrumării și informării cumpărătorului asupra noutăților ce apar în rețeaua comercială, filmul publicitar este departe de a fi o anexă mercantilă a ecranului. Exigențele de gust și profesionalitate sînt egale pentru toate genurile, inclusiv cel publicitar. „Publicitate prin Animafilm" va trebui de aceea să devină o emblemă de prestigiu, cu atît mai mult cu cît în acest domeniu forțele sînt astăzi dispersate pe departamente, fiind bîntuite uneori de amatorism și diletantism. Secția de publicitate a studioului *Animafilm* realizează și filme comandă specială, de metraj scurt sau mediu. Sînt gata filmele *Povești de primăvară* — o comedioară realizată pentru I.T.B., în care este vorba de călătorii din vehiculele de transport în comun, *Ilustrație la un album*, comandat de organele de circulație ale miliției (despre pietonii neglijenți), *Primul ajutor* realizat pentru Crucea Roșie, *Cargoul de 5000 tone*, *Cazurile de egalitate a triunghiurilor*, un film didactic cu actori și desene animate, primul dintr-o lungă serie comandată de Ministerul Învățămîntului, *Tractorul romînesc* și altele.

ÎN PERSPECTIVĂ — MAMAIA, 1966

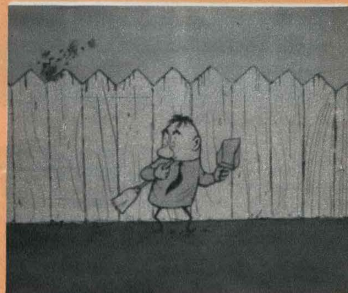
Deși la început de drum, studioul *Animafilm* a devenit o prezență pe ecranele cinematografelor. Să nu uităm însă că în vara lui 1966 va avea loc prima ediție a Festivalului internațional al filmului de animație de la Mamaia și Studioul Animafilm va trebui să încrucișeze spadele artistice cu realizatori de prestigiu din multe țări.

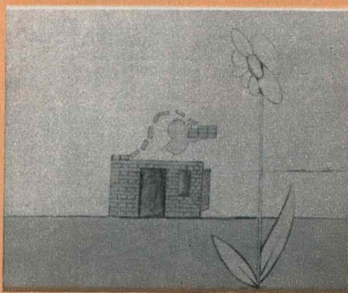
În locul clasicei încheieri, reportajul nostru adresează o urare de succes deplin, pe care ne permitem s-o facem în numele cititorilor revistei CINEMA. Și dorim ca roadele să întreacă promisiunea florilor.

Atanasie TOMA



FĂRĂ MORALĂ







Filmul „Fără morală" este una din primele realizări ale studioului „Animafilm" a cărui inimă a început să bată de curînd.

Pelicula are trei premize excelente: scenariul lui Ion Popescu Gopo, desenele caricaturistului Gion — pentru prima oară preocupat de expresivitatea liniilor în mișcare — și muzica lui Valter Klepper.

Este greu de spus care dintre aceste elemente are aci rolul de solist. Despre multe scurt metraje romînești se poate spune, de pildă, că au la dispoziție excelenți animatori, precum și desenatori interesanți (deși poate unii dintre ei cam prea „clasici"). Unele dintre aceste producții mai suferă încă de pe urma lipsei de claritate a ideii, fie în alcătuirea scenariului, fie în modul de a o expune al regizorului, fermecat de posibilități plastice, îngrămădind gaguri peste gaguri și sufocînd astfel un firav conținut (vezi *Șapte fabule cu un struț*). La aceasta se adaugă — și filmul de față o demonstrază — necesitatea imperioasă ca regizorul, acest „șef de orchestră al peliculei" să posede un dezvoltat simț muzical, adică — cu alte cuvinte — să aibă „ureche". Stau martore în sensul arătat desenele animate ale lui Gopo, unde colaborarea regizorului cu Dumitru Capoianu, compozitorul, a fost dintr-un început o întreprindere sortită reușitei.

Fără morală pornește la drum cu premize bune: desenele sînt stilizate caricatural, cu tipaje simple și o animație originală. Există, evident, o colaborare între regizor și compozitor care duce direct de la ideea filmului la muzică.

Povestea, ca atare, nu e nouă. Ea se apropie de tema principală a unui vechi film cu Stan și Bran: un gest negîndit și brutal îl cheamă pe altul, iar eroii bine intenționați inițial și încărcați cu un pom de crăciun își distrug reciproc mașina și casa.

Scenariul de față reia fără îndoială ideia binecunoscută de cineaști, dar o transformă, dîndu-i mai profunde semnificații și mai ales un răspuns. Astfel, pe cînd filmul cu Laurel și Hardy nu urmărea decît să dezvolte un gag pînă la posibilitățile lui fantastice și nu voia să arate altceva decît urmările ce pot decurge dintr-un gest *nevinovat*, *Fără morală* privește mai atent *gestul*, analizează lipsa de considerație, egoismul mărunt față de „omul de alături", de vecin. E prezentă și floarea lui Gopo, care dă întregului acea nuanță sensibilă și caracteristică, putînd transforma într-un zîmbet, un rîs altminteri sonor și răutăcios. „Floarea", concentrînd mai întîi aspirațiile omului spre calmul util, și confortul domestic, devine cu încetul punctul central. În felul acesta scenariul sfîrșește prin a demonstra adevărul conținut de proverbul: „Cum strigi în pădure, așa ți se va răspunde".

Filmul ne-a prilejuit întîlnirea pe un plan superior, cu acest vechi și încercat spadasin pe terenul umorului desenat, care este caricaturistul Gion.

În montaj, regizorul Liviu Ghigorț a evitat mult pericolul revenirilor inutile, existent în scenariu și a realizat un ritm destul de nervos — deși socotim că ar mai fi putut renunța încă la cîțiva metri, de pildă, în secvența „de gîndire".

În ansamblu, o creație izbutită a Studioului „Animafilm".

Mioara CREMENE

cinema

CORES-PONDENȚĂ

JERZY TOEPLITZ scrie ISTORIA VIE A FILMULUI

Calendar de Octombrie



Actrița Vera Holodnaia, vedetă a filmului mut în perioada primului război mondial.

Cel mai interesant film din repertoriul european al lunii octombrie 1914 este fără îndoială producția rusească Anna Karenina.

-Octombrie 1914-

Luna octombrie se caracterizează prin luptele grele care se duc în sectorul nordic al frontului de vest. Germanii, respinși din fața Parisului în urma bătăliei de pe Marna, încearcă să ocupe porturile de pe Canalul Mînecii pentru a izola restul armatei belgiene și a împiedica trimiterea de ajutoare din Anglia. În fața primejdiei, generalul Foch este numit la data de 4 octombrie locțiitorul comandantului forțelor armate franceze cu misiunea de a coordona operațiunile din nord și de a menține legătura cu corpul expediționar britanic și cu armata belgiană a regelui Albert. Între 2 și 7 octombrie luptele se duc lîngă Arras, în a doua jumătate a lunii, pe rîul Yser. Pe frontul de est, rușii își consolidează pozițiile în Galiția, începînd încercuirea orașului Przemysl, iar germanii, în dorința de a-și ajuta aliații, trec la ofensiva împotriva Varșoviei.

Jurnalele cinematografice aduc știri de pe cîmpul de luptă cu toate că cenzura militară intervine destul de des tăind din materiale. În Germania ca și în Franța, operatorii cinematografici trebuie să obțină aprobarea Marelui Cartier General pentru a putea filma. Ei sînt, ca și înainte de război, reprezentanții unor întreprinderi particulare: în Franța—Pathé, Gaumont, Eclair și Eclipse, în Germania—Eicko, Messter și de curînd înființata Deutsche Kriegswochenschau. Pe teritoriul puterilor centrale își desfășoară activitatea neutrul Nordisk, firmă daneză, care furnizează materiale prețioase din țările dușmane. Bineînțeles, cele două tabere nu-și cruță spectatorii oferindu-le imagini despre grozăviile comise de adversari. Pe de altă parte, devine tot mai manifestă tendința de a calma lumea, demonstrînd că, în ciuda războiului, viața decurge normal. De pildă, Deutsche Kriegswochenschau prezintă noile modele de toamnă ale modei feminine, de astă dată nu franceze ci germane, produse de firma V. Mannheimer din Berlin.

Pe ecrane rulează filme patriotice, dar într-un număr mai redus decît în luna septembrie. Adeseori războiul slujește drept pretext pentru filme senzaționale, în deosebi de spionaj. În producția germană în două acte *Înconjurat de dușmani* (Feinde Ringsum) un negustor german Muthesius este victima semenilor săi, o societate internațională formată din Ma-Ta, practicant de origine japoneză, Ivan Orlov alias Zhorma (programul îl denumește „periculosul rus"), Monsieur Ribot, un cămătar din Paris, și Mister Gowner, angrosist din Londra. La Moscova se bucură de succes un film realizat după scenariul lui Breško-Breškovski și intitulat *Contesa-spioană* sau *O întîmplare în Austria*, iar la Londra rulează drama senzațională *Apărînd secretele Angliei (Guarding Britains Secrets)* cu popularul detectiv Rex Omar ca erou principal.

De cel mai mare succes se bucură însă filmele realizate pe teme actuale și care ilustrează știrile din ziare. Vladimir Gardin turnează în decursul unei singure zile filmul *Gestul eroic al cazacului Kuzma Krucikov* care se bazează pe un comunicat de pe front. Rolul principal îl joacă un actor polonez Ryszard Boleslawski, care în anii 30 va fi unul din principalii regizori ai Hollywoodului, creatorul *Grădinii lui Allah* cu Marlene Dietrich. Spectatorii se îmbulzesc la cinema ca să vadă duelul victorios al unui soldat rus împotriva a unsprezece ulani prusaci. Industria cinematografică franceză nu și-a revenit încă la normal după zguduirile din august și septembrie. Studiourile pariziene sînt încă pustii. Charles Pathé petrece luna octombrie în Anglia, gazetarilor le declară că vechiul sistem de producție este depășit și le sugerează o nouă formulă: în locul unui film săptămînal, patru filme mari și bine pregătite anual. Iar pe englezi încearcă să-i convingă că produc prea repede și prea ieftin.

Războiul continuă, dar publicul pretinde filme de pace. Cel mai interesant film din repertoriul european în luna octombrie a anului 1914 este producția rusească *Anna Karenina*. Premiera acestui film în regia lui Gardin a avut loc la Moscova și St. Petersburg la 10 octombrie. Era a doua adaptare cinematografică după nemuritorul roman al lui Lev Tolstoi. Prima adaptare cu totul primitivă se mulțumise cu executarea cîtorva „ilustrații dinamice" la text și data din anul 1910. De astă dată filmul a fost tratat serios. Regizorul Gardin care avea o bogată experiență și ca actor de teatru și ca director de scenă, a fost ajutat de actori ai colectivului „Mhat". Rolul principal a fost interpretat de M. Ghermanova, pe Karenin l-a jucat Șaternikov, pe Vronski, M. Tamarov, iar pe Kitty, S. Barancevici. Perioada filmărilor (fără a pune la socoteală probele) a durat 23 de zile, pentru epoca respectivă un adevărat record în ce privește munca în atelier. Cele mai importante însă au fost probele făcute fie în locuința Ghermanovei, fie în hala de filmare. Pentru prima dată a fost folosită în munca cinematografică metoda repetițiilor ca în teatru. Creatoarea rolului Annei Karenina a declarat după terminarea filmului: „În același fel am lucrat și cu Stanislawski". În filmul lui Gardin apare pentru prima dată pe ecran, într-un rol de figurație dealtminteri, una din cele mai mari stele ale cinematografiei ruse dinainte de revoluție — Vera Holodnaia, care avea pe atunci douăzeci de ani și era înzestrată cu un fizic deosebit de atrăgător. Gardin, neavînd încredere în debutanți, mai ales cînd aceștia n-au trecut prin institutul de teatru refuză să-i încredințeze chiar și un rolișor neînsemnat și o trimite regizorului Bauer „la învățătură". La sfîrșitul vieții Gardin a recunoscut că a comis o greșeală. Ar fi putut fi el cel care s-o lanseze și s-o formeze pe fermecătoarea actriță...

-Octombrie 1939-

Începe a doua lună de război. Campania poloneză s-a terminat, iar pe frontul de vest domnește o liniște absolută. Comunicatele se limitează la informarea că au avut loc sau — mai adesea — că nu au avut loc acțiuni ale patrulelor între linii. Soldații care staționează pe linia Siegfried, iar de cealaltă parte pe linia Maginot, își petrec timpul jucînd fotbal. Jurnalele cinematografice franceze prezintă spectacole cu opera franceză oferite trupelor care apără frontierele, iar germanul „Wochenschau" vizitează o baterie de artilerie antiaeriană. Toate acestea fac impresia mai mult de manevre decît de război. Un singur fapt important dă totuși de gîndit: vizita führerului la Varșovia. După o apărare eroică orașul a fost silit să capituleze, iar în fața lui Adolf Hitler defilează acum unitățile victorioase ale Wehrmachtului.



„Cum te poți îndoi de victoria cauzei celei drepte cînd eroul este fermecătorul James Stewart" îl caracteriza Richard Griffith pe cunoscutul actor american, protagonistul filmului semnat de Capra, Mr. Smith se duce la Washington.



În Franța, după panica din septembrie, cinematografia ajunge să se echilibreze, cu toate că autoritățile civile și militare din Défense Pasive fac fel de fel de greutăți proprietarilor de cinematografe. Din cele 330 de săli obscure din Paris, funcționează numai 159, iar fiecărei săli i se stabilește dinainte numărul maxim de spectatori, pentru a evita panica în caz de alarmă aeriană. Dispozițiile sînt foarte riguroase și se întîmplă uneori ca într-un local pentru 2 000 de persoane să fie vîndute numai cîteva zeci de bilete. Cenzura a retras din circulație numeroase filme. Sînt interzise filmele pesimiste care ar putea avea o influență proastă asupra moralului populației.

În Anglia încetul cu încetul cinematografele se redeschid în ciuda dispozițiilor stricte de la începutul războiului. Dintre studiouri funcționează numai Ealing. Denham și Pinewood au fost transformate în depozite de alimente pentru armată. La Londra rulează primul film actual pe teme de război *Leul are aripi (The Lion has Wings)*, o producție a lui Alexander Korda. Filmul, un montaj alcătuit în special din fragmente de jurnale cinematografice, este un elogiu adus lui Royal Air-Force, și arată un atac aerian asupra portului militar Kiel. Publicul receptează destul de rece această lecție patriotică. Englezii sînt oameni realiști, nu le place să se laude fără pricină. Atacurile aeriene din cursul lunii septembrie asupra lui Wilhelmshafen sau Brunsbuettel nu justifică osanalele. Iar corpul expediționar britanic din Franța care pînă în ziua de 11 octombrie număra 158.000 de oameni, nu avusese încă nici un prilej să-și dovedească iscusința în luptă.

În cel de-al treilea Reich cotidianele și jurnalele cinematografice laudă, pline de încîntare, cinematografia care — susțin ei — lucrează foarte bine și fără nici un fel de piedici. La studioul Tempelhof a început turnarea noului film: *Terry — Liliac alb (Weisse Flieder)*. La cinematograful „Gloriapalast" din Berlin rulează primul film a lui Helmut Käutner *Kitty și conferința mondială (Kitty und die Weltkonferenz)*. Dar conform dorinței lui Goebbels el va fi retras după scurtă vreme de pe ecrane, fiind excesiv de pacifist, ba chiar pro-aliat. La cinematograful Marmorhaus joacă Clark Gable în filmul american *Aventură în China (Abenteuer in China)*.

În Italia încă neutră s-au întrunit membrii italieni ai juriului Festivalului cinematografic de la Veneția. Au hotărît ca pentru moment premiile să fie atribuite numai filmelor produse în țară.

În Uniunea Sovietică sezonul încă nu a început, filmele cele mai bune fiind păstrate pentru aniversarea Marii Revoluții. Printre premierele cele mai interesante trebuie să fie pomenite *Noaptea de septembrie*, în regia lui Boris Barnet, film despre începuturile mișcării stahanoviste în Donbas. O puternică impresie produce în cercurile artistice știrea morții lui Boris Sciukin, cunoscutul interpret al lui Lenin în filmele lui Mihail Romm.

În Statele Unite rulează filmul antihitlerist produs de studioul Columbia: *Bestiile din Berlin (Beasts of Berlin)*. Frații Marx joacă în filmul *Frații Marx la circ (Marx Brothers at the circus)*, iar James Stewart interpretează rolul principal în noul film al lui Capra: *Mister Smith se duce la Washington (Mister Smith goes to Washington)*. E fără îndoială cel mai bun film american din luna octombrie. Capra pornește încă o dată o cruciadă împotriva puterilor răului, corupției și nedreptății. De data asta ținta principală a atacului este înalta politică, culisele atotputernicului senat. Blajinul Mr. Smith se războiește cu un politician rafinat ca senatorul John Paine (Claude Rains). Bineînțeles, la început pierde pentru ca mai apoi, cu sprijinul opiniei publice, să obțină în finalul filmului o splendidă victorie.

Istoricul cinematografic american Richard Griffith scrie că *Mister Smith goes to Washington* oglindește perfect calitățile și slăbiciunile filmelor lui Capra. Regizorul zugrăvește în mod realist mediul, dar concluziile pe care le extrage din întîmplările prezentate sînt invariabil idealiste. Oamenii simpli, dar de treabă, înving pe cei abili dar răi. Dreptatea învinge totdeauna. În filmul lui Capra alături de interpreții rolurilor principale, James Stewart și Jean Arthur, apare o întreagă pleiadă de actori excelenți ca: Edward Arnold, Guy Kibbee, Thomas Mitchell, Eugene Pallette și H.B. Warner. Filmul *Mister Smith goes to Washington* a plăcut foarte mult: oamenii sînt prin natura lor optimiști.

„*Mr. Smith goes to Washington* oglindește perfect calitățile și slăbiciunile filmelor lui Capra" (R. Griffith). O scenă din film în interpretarea actorilor Claude Rains și James Stewart.



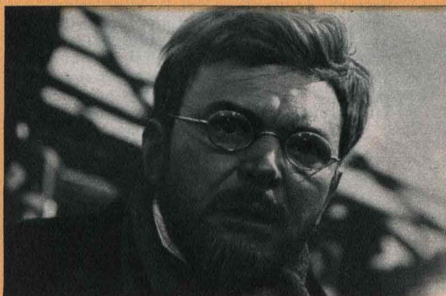
Război și pace (regizor: King Vidor) impresionează prin monumentalitatea evocării, prin dinamica episoadelor. Mărturisirea de dragoste: Natașa Rostova (Audrey Hepburn), prințul Bolkonski (Mell Ferrer).

CONȘTIINȚA ARTISTULUI ȘI EPOCA

ECRANIZĂRI

Nu e de mirare că numărul foarte mare în ultima vreme al transpunerilor după romane și piese celebre e interpretat de unii ca o abdicare de la independența unei arte, menită să-și afirme propria originalitate, resursele specifice.

Regizorul John Schlesinger (autorul filmului *Billy mincinosul)* remarcă cu amărăciune că aproape fiecare scenariu pornește de la o idee zămislită într-un domeniu vecin — proză, dramaturgie (*Film Kritik* 10/63). Decizia de a valorifica pe peliculă o operă literară, obligă pe creatorii filmului la o stare de vasalitate. Tot efortul consistă în a restitui o viziune, străină de fapt de arta cinematografică, restituire în care aportul original, în concepție și în tratare, nu poate trece peste anumite frontiere. Cineastul englez recunoaște că, pînă la urmă, puțini autori de filme posedă aptitudinile necesare ca să creeze opere de sine stătătoare.



Pierre Bezuhov în interpretarea lui Serghei Bondarciuk.

În schimb, scriitorul italian Alberto Moravia, care deține recordul în ce privește furnizările de teme pentru regizori din întreaga lume, se miră că există voci ce apără puritatea inspirației cinematografice (*Cinéma 63* — nr. 75). Așa-zisul „subiect original" înseamnă adesea o duzină de pagini rău scrise, maltratate și ele ulterior de producător. Aceasta este explicația slabului nivel cultural și artistic al producției cinematografice italiene, afirmă autorul *Plictiselii*. Cum singura soluție — elaborarea scenariilor chiar de către regizori —, are în cele mai multe cazuri un caracter utopic, deoarece cei care pot duce pînă la capăt o asemenea treabă pot fi numărați pe degete, Moravia pledează în favoarea adaptărilor cinematografice. În aceste condiții canavaua romanului celebru devine oricum, un antidot împotriva lipsei de fantezie a unor scenariști și producători. Părerile regizorului englez și cele ale scriitorului italian nu sînt în ultima instanță atît de ireconciliabile, o dată ce și Moravia consideră că suprema îndatorire a cineaștilor continuă să fie opera autonomă. Numai că, tot ca și preopinentul său, el pleacă de la constatarea că harul originalității — ineditul ideii, invenția narativă — pogoară doar peste cîțiva muritori din lumea filmului.

Argumentul cel mai puternic în favoarea adaptărilor cinematografice rămîne înaltul nivel al unor transpuneri. Nimeni nu mai contestă în cele din urmă utilitatea ecranizărilor. Pe drept cuvînt însă cei care capitulează în fața invaziei susțin cu fervoare necesitatea ca arta filmului să continue totodată să defrișeze teritoriile ei suverane (să valorifice deci propriile rezervoare bogate). Cu asta disensiunile nu sînt total aplanate, urmează spinoasa problemă a relațiilor concrete, pe viu, între opera literară și transcripția cinematografică.

După Moravia, autorul unui roman nu-i poate cere regizorului să respecte cu strictețe cartea, dar e firesc să-i pretindă să facă un film bun. (Se știe de altfel că scriitorul italian refuză să citească ecranizările realizate după romanele sale și

nu calcă pe platoul de filmare). De toleranța lui Moravia a beneficiat din plin regizorul francez Jean-Luc Godard, care a păstrat în mare osatura romanului *Disprețul*, dar a propus o nouă perspectivă a întîmplărilor și a inclus astfel și motive specifice filmelor sale anterioare. Cu mîndrie, proclamă Jean-Luc Godard imensele posibilități ale peliculei, care poate aborda, după părerea lui, și regiuni refractare literaturii și își poate permite unele licențe interzise în arta cuvîntului. Încîntat de proiectul lui Rossellini de a alcătui pe ecran o istorie a Matematicilor de la Philo încoace, regizorul francez conchide că nimic nu s-a epuizat, că totul rămîne încă de făcut. (Les lettres françaises nr. 1029/64).

Există subiecte pasibile de o desfășurare epică sau dramatică și inaccesibile ecranului? Încet, încet, adepții granițelor infailibile au început să șovăie. Patima dezlănțuită, coliziunea tragică din piesele lui Shakespeare au căpătat echivalențe magistrale în filmele lui Orson Welles (*Othello*, *Macbeth* și acum, în pregătire, *Falstaff*). Regizorul american a conceput temerar și o versiune cinematografică a *Procesului* lui Kafka. Jean Renoir este apreciat și pentru strălucitele adaptări după Flaubert sau Zola, iar Antonioni are în palmaresul său o „reproducere" după Pavese. Pînă și piscul Dostoievski, decretat inabordabil, ajunge în ultimul deceniu din ce în ce mai asediat de alpiniști, echipați cu obiective de luat vederi. Oricît caznă s-ar depune, este evident însă că anumite zone ale literaturii nu-și pot găsi corespondențele directe pe peliculă: răsucirile torturante ale unora dintre eroii dostoievskieni, proza de dezvăluiri infinitezimale, de scotocire a culoarelor memoriei, la Proust, monologul lăuntric, secțiuni transversale în labirintul sufletesc, la Faulkner etc. Totuși, nimic nu descurajează stăruința cineaștilor: cu uimire citim, recent, că s-au început filmările inspirate de un roman al lui Joyce.

Ceea ce ar putea clătina optimismul prea facil ar fi tabelul de eșecuri repetate, tabel lesne de întocmit. Aproape nici un film care poartă titlul unei cărți a lui Hemingway (și operele scriitorului american au tentat pe mulți cineaști) n-a transmis fiorul originalului. Bunăoară filmul *Aventurile unui tînăr* (regizor Martin Ritt), care folosește ca sursă primele nuvele ale scriitorului, aplatizează în mod vădit conflictele, îngroașă liniile, elimină procedeele de sugestie și aluzie, prin care Hemingway nota cu predilecție stările de spirit ale personajelor, amestecul de avînt eroic, de decepție, de protest umanitar, de teamă în fața ratării. Numai corecte pot fi catalogate filme ca: *Roșu și negru* (regizor Claude Autant Lara), *Mînăstirea din Parma* (Cristian Jaque). Cu Tolstoi, dificultățile au fost și mai mari. *Război și pace* (regizor King Vidor) impresionează prin monumentalitatea evocării, prin dinamica reprezentării. Problematica eroilor apare însă nivelată. *Învierea* (regizor M. Șveițer) suferă tot de o unilateralizare. Ce se petrece în romanul lui Tolstoi? Dacă Andrei Bolkonski a înțeles brusc, privind cerul pe cîmpul de la Austerlitz, deșertăciunea ambițiilor de glorie, prințul Nehliudov eroul din *Învierea*, nu beneficiază de un cadru romantic al revelației: el descoperă deșertăciunea într-o sală de tribunal, ascultînd interogatoriul unei prostituate. Subit, află că a comis el însuși o eroare, o eroare de proporții catastrofale. De aici înainte, întreg ritualul său de viață e supus unei reevaluări („totul e dezgustător și rușinos"): ipocrizia relațiilor mondene, corupția aparatului de stat, obtuzitatea propriilor preocupări. Acum incursiunile prințului în universul vanelor aspirații sînt făcute dintr-un alt impuls, din dorința de a o salva pe Katerina Maslova și implicit de a se reabilita, de a se împăca iar cu sine — sentiment obsedant tolstoian. Romanul cuprinde lungi reflexii psihologice, anevoie de transmis pe ecran. În film s-a păstrat, pe cît posibil comentariul autorului „Învierii" (monologurile lăuntrice intercalate). Ingenioasă rămîne interferența planurilor: momentele serafice ale iubirii dintre Nehliudov și Katiușa alternate cu scenele de plictis ale juraților, cu reveriile lor licențioase. Patosul confruntărilor e atenuat însă în film. Pe ecran nu mai are aceeași amploare și intensitate răsturnarea de convingeri a lui Nehliudov, om care trăiește sub imperiul meditației și care ar fi putut să exclame, ca și Zarathustra, că pentru el: „Dumnezeu a murit aseară". Fiindcă n-a găsit transplantările cinematografice elocvente, regizorul a îngăduit în film scene convenționale și a coborît uneori satira gravă spre șarjă și caricatură. Admirabilă mi s-a părut, în schimb, transcripția cinematografică a schiței lui Cehov, *Doamna cu cățelul* (regizor I. Heifiț) de o fidelitate extremă și de o rară înțelegere a literaturii.

Teme favorite cehoviene sînt implicate în vîrtejul iubirii dintre Gurov și Ana Sergheevna: regretul pentru energiile irosite, povara eșuării încă purtată cu un sentiment de stînjenire, disprețul pentru mediul burghez, mediocru și anost, lipsa de vlagă a revoltei, lucidă, dar resemnată, dorința de a păstra cu prețul tăcerilor, și confidenței, al servituților cotidiene, un ungher de sinceritate și fericire. De la început, Heifiț a căutat acel ton de umor blînd care detașează oarecum obiectul expunerii și face suportabil cumulul de suferință și decepție. Regizorul ca și autorul *Doamnei cu cățelul* relatează întîmplările fără exaltare, cu un surîs blajin care amortizează patetismul încleștării. În scenele de la Ialta, Heifiț a dezvoltat contrastul cehovian, un contrast reținut, sugerat: peisajul feeric, prielnic iubirilor romantice, la care eroul participă ca un intrus, fiindcă joacă un rol străin. Pentru el întîlnirea cu Ana Sergheevna este doar un amuzament, o destindere reconfortantă, chiar dacă nu e în stare să alunge total spaima de complicațiile care pot surveni. Pentru Ana Sergheevna întîlnirea cu Gurov este un eveniment decisiv, o eliberare dintr-o existență sufocantă, clipele de plăcere sînt smulse remușcărilor și căinței.

Priveliștile de basm, tăcerile solemne, vrăjite, apoi melodia veselă, copilărească a plimbărilor pe faleză, albul cheiurilor și al caselor — care revine ca un leit-motiv — sînt un cadru al nevinovăției și al frumuseții pure, pe care Gurov îl străbate ca un pasager clandestin. Interpretat de Batalov, Gurov este placid, obișnuit cu traiul sedentar, nu înfruntă riscurile sau incertitudinile decît pe plan erotic, dar și acolo atenuează pe cît posibil consecințele neplăcute. În scenele din Moscova, Heifiț a corectat într-un fel imaginea cehoviană conform cerințelor cinematografului, accentuînd liniaritatea caracterului. Gurov apare mai tranșant decît în nuvelă izolat de ambianța monotonă, căpătînd pronunțate trăsături de om de prisos. Cehov fusese mai nuanțat. Gurov se străduiește acum să împlinească în amintire imaginile pe care galantul curtezan, de loc predispus spre romantism, nu le trăise efectiv sufletește. La Cehov, dragostea are o putere imensă de convertire. Înălțat de acest elan, Gurov nu mai poate răbda meschinăria și trîndăvia, vede cu alți ochi inerția traiului, tinde să fie mai bun. Înceata lui desprindere din acest mediu o indică revenirea, subliniată în film, a melodiei vesele, copilărești care-l însoțise în plimbările cu Ana. În cele din urmă, Gurov nu renunță nici la ardența sentimentului, nici la corectitudinea de fațadă impusă de mediul în care trăiește. Un compromis amar! Om matur încărunțit, încărcat de experiență, Gurov are emoțiile unui licean care înconjoară casa femeii iubite, așteptînd o împrejurare providențială.

Dacă în prima parte a filmului, Heifiț alege albul vesel al zidurilor și al cheiurilor, la marginea mării, în diminețile solare, în ultima parte predomină albul zăpezilor în iarnă, cu paloarea dată de luminile tremurătoare ale felinarelor din nopțile Moscovei. Regizorul a intuit și sensul antifilistin al nuvelei lui Cehov și stilul său lapidar, pudic, estompat.

O chestiune de care, firește, trebuie să se țină seama în ecranizarea operelor clasice este optica omului de azi. Cutezători, dramaturgul John Osborne ca scenarist, și regizorul Tony Richardson care au adaptat romanul lui Fielding, „Tom Jones", au imprimat narațiunii o turnură de farsă. Rezerva de ironie a lui Fielding este amplificată, multiplicată, tot timpul autorii adresează un surîs complice spectatorilor, bătîndu-și joc de „bunele-maniere" ale epocii. Filmul nu e impermeabil la efuziunile romantice, dar cîtă estompare și condensare aduce el în evocarea zilelor de convalescență ale lui Tom Jones, cînd se înfiripă iubirea pentru domnișoara Western. Ca niște cărți poștale, imaginile fericirii bucolice (jocuri, urmăriri călare, tachinării, primele săruturi în mijlocul naturii) sînt pigmentate și ele cu o ironie temperată, blîndă. Nici o replică retorică nu e rostită cu seriozitate. O scenă antologică rămîne cina de la han, cînd similitudinea operațiilor gastronomice e o prefigurare a viitoarelor plăceri amoroase. Autorii filmului se amuză copios, dilatînd figurile tîmpe ale educatorilor lui Tom Jones sau prezentînd hilar moravurile epocii. Prin verva și suculența parodiei, adaptarea se apropie de sensibilitatea omului contemporan.

S. DAMIAN



Un „super"

Dacă pronunțați numele său în fața unui critic, s-ar putea ca acesta să vă răspundă cu o strîmbătură de nas. Nu e un regizor „engagé", a comis grava eroare de a semna filme spectaculoase și de a obține cu ele un mare succes de public; prin urmare, pentru ei e un regizor de categoria B, nu e un artist, iar operele sale nu sînt demne de luat în seamă. Firește, mulți dintre critici n-au văzut nici măcar una din ele. În Italia, optzeci la sută din critică e așa: închistată, schematic riguroasă și intransigentă, condamnă spectaculosul ca pe o „evaziune" criminală, e neîncrezătoare în favorurile celor din stal (chiar, dacă de exemplu, e vorba de *Divorț italian*); în schimb are o slăbiciune pentru filmele ratate și infantile, numai să conțină o „problemă".

Cottafavi și critica

Desigur, nu voi spune că în privința lui Cottafavi trebuie să împărtășim cu ochii închiși entuziasmul manifestat de o bună parte a criticii franceze (și spaniolă, și engleză), acea parte a criticii care

urmează orientarea, prestigioasă dar cam nebunatică, a revistei „Cahiers du Cinéma". Şi pare oarecum excesiv că de vreo doi ani încoace, Cottafavi a devenit în Franţa un caz cultural, că „Les Arts" i-a rezervat o pagină, că „L'Express" i-a reprodus un lung interviu, că „Présence du Cinéma" i-a dedicat un întreg număr, şaizeci de pagini dese, cu un portret amplu şi cinci eseuri critice, că numele său e plasat alături de cele ale lui Rossellini, Mizoguki, Bunuel. Toate acestea nu constituie, fireşte, decît fructul amuzant al gustului foarte francez pentru polemică, pentru paradox.

Şi totuşi, nu înţeleg de ce în Italia, dimpotrivă, trebuie să existe o asemenea atitudine de prezumţioasă suficienţă faţă de acest fenomen, de ce filmele sale nu sînt urmărite şi apreciate pentru ceea ce reprezintă efectiv, adică nişte mari spectacole realizate cu grijă, cu gust, cu stil, şi adesea cu o bună doză de ironie, de un nivel şi de un farmec cu mult superioare unui procent de nouăzeci şi nouă din produsele de acelaşi gen scoase din cuptoarele Hollywood-ului. În ce mă priveşte, ca să citez un titlu, n-aş schimba o jumătate de oră din *Hercul cucereşte Atlantida* pe toate cele trei ceasuri extrem de plictisitoare ale prea faimoasei *Cleopatra*. Cottafavi nu trebuie confundat cu nenumăraţii meşteşugari de calitate dubioasă care, vai, au pus stăpînire pe genul istoricomitologic, năpădind piaţa internaţională cu produse inferioare, de o foarte proastă calitate. Filmele sale nu coboară niciodată sub un nivel de producţie onorabilă fără risipă dar şi fără semne de mizerie; ele nu sînt niciodată lipsite de o riguroasă angajare profesională. Şi tocmai de



Ettore Hanni într-o tipică scenă de luptă din Hercul cucereşte Atlantida.

: Vittorio COTTAFAVI

de Enrico ROSSETTI





O scenă din film.

Belinda Lee, în filmul Messalina.

UN „SUPER": VITTORIO COTTAFAVI

aceea, astăzi, ritmul său de muncă s-a încetinit: pentru că slabele resurse ale cinematografului italian, în perioada de față, nu mai sînt în măsură să satisfacă nici minimele sale pretenții.

Și propriul său portret

Cottafavi nu are nimic din cineastul obișnuit: ai zice mai de grabă că e un diplomat, datorită vocii sale bine modulate și lipsite de accent, datorită hainelor de o croială impecabilă, dar sobre, ca și gesturile și cuvintele. Înalt, cu nasul și cu bărbia ascuțite, smead, cu o mustăcioară bine desenată, cu ochii de un albastru pastelat, pare descins din pînza unui pictor spaniol. De la spanioli are, într-adevăr, o comportare rezervată și mîndră, ca și o întunecată melancolie pe care izbutește s-o strecoare chiar și într-un zîmbet. E un profesionist scrupulos, un executant citat la „Cinecittà" pentru punctualitate și perfectă rînduială: opt săptămîni de filmări, nici o zi de întîrziere pe planul de lucru, nici o oră suplimentară la prevederi. Producătorii îl stimează, actorii îl iubesc, tehnicienii spun că își cunoaște meseria.

Cottafavi – muzica, pictura și alpinismul

Cum a devenit regizor? „Din incapacitate", declară chiar el: „Copil fiind, doream să devin un mare pianist. Am studiat cîțiva ani. N-aveam talent. Atunci, am încercat să scriu povestiri. Pagina albă îmi provoca însă amețeli. Am încercat cu pictura. Am descoperit că nu aveam simțul culorilor. Am renunțat la tot și m-am îndreptat spre cinema". În realitate, faptul că a devenit regizor îl datorează pasiunii sale sportive pentru alpinism. La optsprezece ani era o speranță a cățărătorilor, întreprindea escaladări temerare împreună cu un ghid renumit, Emilio Comici, și în același timp făcea și fotografii. Comici avea nevoie de aceste fotografii pentru a-și ilustra lecțiile, și în afară de fotografii mai avea nevoie și de documentare: în felul acesta, Cottafavi a început să se familiarizeze cu aparatul de filmat de 16 milimetri, precum și cu montajul, cu primele legi ale cinematografului. Această nouă preocupare îl făcu să se înscrie la Centrul Experimental de Cinematografie, în 1935. Ieși de acolo după trei ani, obținîndu-și concomitent, la Universitate, licența în litere, filozofie și drept. Diplomații Centrului întîmpinau destule greutăți în căutare de lucru, cineaștii ziceau (atunci ca și acum) că nu sînt decît niște teoreticieni lipsiți de orice experiență practică. Și-atunci, Cottafavi se hotărî să înceapă cu treapta cea mai de jos a scării. A fost om cu clacheta, secretar de platou, regizor asistent. A lucrat cu Alessandro Blasetti, cu Carmine Gallone, a fost alături de Vittorio De Sica la începuturile lui regizorale. De Sica a fost cel care l-a impus producătorilor, cerîndu-le să-i încredințeze un film. Se punea problema transpunerii pe ecran a unei piese de Ugo Betti, „Visurile noastre". Era prin ianuarie 1943, cinematografia italiană scotea gogoși propagandistice, la „Cinecittà" jumătate din platouri erau închise. Dar Cottafavi avea douăzeci și nouă de ani și ardea de nerăbdare să-și încerce puterile ca regizor. *Visurile noastre* a apărut în octombrie 1943, cu o lună înainte de ocupația nazistă. Circulația era interzisă noaptea, nemții făceau razii prin cinematografe. Filmul n-a mai fost văzut de nimeni.

Au trecut cinci ani înainte să i se prezinte din nou prilejul turnării unui al doilea film. *Flacăra ce nu se stinge* a fost un film de război, cu oarecare calități, simplu, cinstit, dar îi lipsea vigoarea cerută filmelor de acest fel, și foarte puțină lume l-a apreciat. De atunci pînă în 1958, Cottafavi a regizat vreo zece filme, o parte în costume de epocă, altă parte avînd caracter de cronică sau desfășurîndu-se în mediul modern. Dintre acestea, cele mai apreciate, mai ales de critica franceză, sînt *Traviata'53*, *Călăul din Lille*, *Plumbii din Veneția*. Nici unul însă n-a înregistrat încasări prea mari.

Cottafavi și seria mitologică

Pînă cînd, în 1958 — nu semnase de doi ani nici un film, iar alți doi îi irosise în pregătirea și turnarea filmului *Fiesta brava*, o peliculă despre tauri, pe care n-a izbutit s-o termine — i se oferă regia la *Revolta gladiatorilor*. Cinematografia italiană era în plină revenire, după criza care o paralizase în 1956, și la această revenire contribuiseră în bună măsură și succesele internaționale obținute cu seria de filme mitologice, deschisă de *Caznele lui Hercul*. Ideea de a-și verifica puterile pe lumea aceea fabuloasă și fantastică, populată de războinici, de eroi, de peplumuri, de edificii monumentale, — îl amuză. „Căutam să povestesc istoria așa cum faci cu copiii", explică el. De o parte cei buni, adică cei simpli, iar de cealaltă parte cei răi. Bătăliile mele sînt gîlcevi nevătămătoare, iar ura cea mai de neîmpăcat devine un moft obraznic".

Încasările au depășit prevederile. De atunci, filmele lui Cottafavi au început să se vîndă cu ochii închiși: după *Revolta gladiatorilor*, — *Legiunile Cleopatrei*, *Messalina*, *Răzbunarea lui Hercul*, *Hercul cucerește Atlantida*, *Hercul în centrul pămîntului*, sînt tot atîtea titluri care, numai pe piața italiană, au atins încasări de aproape un miliard de lire.

Din seria aceasta, filmul cel mai reușit mi se pare *Hercul cucerește Atlantida*, o poveste plină de fantezie și de soluții amuzante, îmbibată de un umor subtil; un spectacol fastuos prin balete, arhitecturi, costume, și vioi ca o poveste din „O mie și una de nopți". Filmul istorisește întîmplările expediției pe care Androcle, regele Tebei, a întreprins-o împotriva regatului mitic al Atlantidei. În această expediție e amestecat, împotriva voinței sale, și Hercul. Dar Hercul, adormit prin narcoză și tîrît pe bord cu complicitatea fiului său Ino, un seducător incorigibil, răspunde printr-o polemică și ironică grevă a somnului. Mai tîrziu însă, cînd un naufragiu îl aruncă pe coastele Atlantidei, pierzîndu-se de tovarășii săi, e nevoit să intre și el în acțiune, biruindu-l întîi pe zeul Proteu, cel cu înfățișarea mereu schimbătoare, și răsturnînd apoi planurile Antineei, adică ideia de a făuri o rasă selecționată de războinici invincibili și de a porni cu ei la cucerirea lumii. Pînă la sfîrșit, Atlantida se va scufunda, zguduită de un cataclism înspăimîntător. Așa cum îi este în obicei, Cottafavi a făcut să transpară în poveste, cîteva motive ale istoriei moderne: plăgile produse de sîngele lui Uranus se aseamănă cu cele provocate de radiațiile atomice, norul ce se înalță peste ruinele Atlantidei seamănă cu ciuperca Hiroșimei, războinicii Antineei, toți la fel, toți blonzi, toți neînduplecat de cruzi și neomenoși cu tăietura ochilor alungită în sus și cu amenințătoarele lor uniforme negre, te duc cu gîndul la un batalion de SS-iști, crescuți conform criteriilor de eugenie nazistă.



Ado Kirou, cunoscut critic cinematografic francez, a realizat un film după o idee cu totul originală. Dintr-o suită de cărți poștale ilustrate de pe la 1900, cu bărbați cu mustața în furculiță și femei planturoase s-a amuzat să imagineze parodia unei povești de roman foileton. Eroul anecdotei e Fantomas, zis Vampiras, tînărul care începe prin a fi „ucenic docil într-o uzină foarte stimată pentru fabricarea îngrijită a monedelor false și devine un bandit temut de care tremură toată lumea (inclusiv turnul Eiffel). Nu lipsesc nici urmăririle poliției, nici luptele în legiunea străină, nici marea iubire purificatoare — totul asezonat cu un picant sos „à la française". Titlul acestei savuroase istorioare (al cărui scenariu e scris în versuri): Aventurile unui om de treabă.

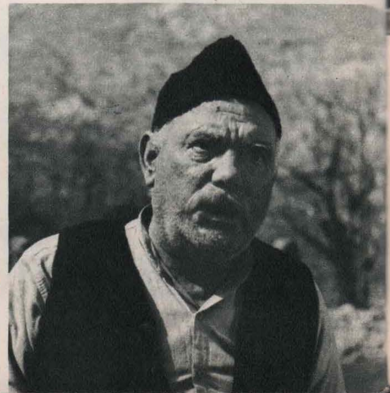


Victima. Un titlu tipic pentru un „suspense", misterios. Filmul face parte din recenta și bogata pepinieră de filme tari, produse de studiourile britanice. Mai puțin cu conflicte care explodează în scene violente cu bătăi spectaculoase și moderni spadasini și mai adesea cu sumbre drame psiho-patologice.

În filmul lui Basil Dearden, Dirk Bogarde (excepționalul Servitor al lui Losey) deține rolul unui magistrat care își pune în joc cariera și căminul pentru a descoperi membrii unei bine organizate bande de homosexuali care s-au făcut vinovați de moartea unui tînăr. În rolul soției sale și în fotografia alăturată: Silvia Syms.

Un film iugoslav, cu aceeași temă obsedantă a războiului care a încercat atît de greu poporul prieten. Tatăl este drama sfîșietoare a unui părinte ai cărui fii sînt prinși ostateci de fasciști. Doar unul dintre ei va fi ucis. Care? Supremă batjocorire a simțămintelor omenești, ofițerul hitlerist îl pune pe bătrîn să aleagă între cei doi copii ai săi. Tatăl nu se poate hotărî și ambii fii sînt executați.

Filmul regizorilor Krvavec și Sipovec este interpretat de Lojze Potokar și Branko Plesa.





Un nou film DEFA: Prindeți-mă canaliilor, dacă puteți. Arogantul baron de Uebbenau s-a văzut în pericol să fie condamnat la moarte. Și încă din pricina unui cioban pe care a vrut să-l înroleze cu forța în armată. Singura șansă de salvare era să-l recunoască pe tînărul cioban drept fiul său: legea din Hanovra pe care o încălcase baronul era necruțătoare — numai părinții au voie să-și bată copiii. Și așa tînărul Alexandru s-a trezit peste noapte în lumea protipendadei.

Dueluri spectaculoase, femei frumoase, priveliști bucolice, costume sclipitoare, happy-end-ul de rigoare — nimic nu lipsește din recuzita acestei operete fără muzică scrisă și jucate de Manfred Krug alături de Monika Woytowicz și Marion van de Kamp.



Probabil că regizorul ceh Oldrich Lipsky, cînd a realizat filmul *Joe Limonadă* („o întîmplare edificatoare care se petrece în Far West") a fost incitat de succesul fermecătoarei parodii a westernului realizată în desene animate de Trnka. În orice caz semnalăm că scenariul aparține tot unui animator, Brdecka.

În această nouă parodie „răul" și „binele" sînt simbolizate de un cîrciumar și de un predicator, propagator al abstinenței, care a deschis și el un local unde vinde o limonadă specială, Kolaloca. Misteriosul cavaler Joe Limonadă susține cruciada predicatorului nu atît cu spada, cît aprovizionîndu-l cu Kolaloca. Iar suava fiică a pastorului va fi fericită cînd va afla că eroul viselor ei nu este numai un cavaler temerar, ci și reprezentantul comercial și fiul fabricantului de Kolaloca.



Titlul ultimului film al lui Howard Hawks este: „Sportul favorit al bărbaților". Ideea filmului este că sportul favorit este pescuitul, iar eroul filmului este în același timp autor al unui vestit tratat de pescuit și vînzător de articole de pescuit. Împotriva tuturor aparențelor, eroul este în fond un „piscicofob". El nu poate suferi peștele și n-a ținut niciodată o undiță în mînă. Din cauza reputației sale este însă nevoit să participe la un concurs de pescuit pe care, evident, îl cîștigă. La capătul a 90 minute de peripeții erotico-pescărești se căsătorește cu aleasa inimii sale. Căci e doar vorba de o comedie, și încă în culori și muzicală, și cu eroi tineri și frumoși: Rock Hudson, Paula Prentiss, Charlene Holt.

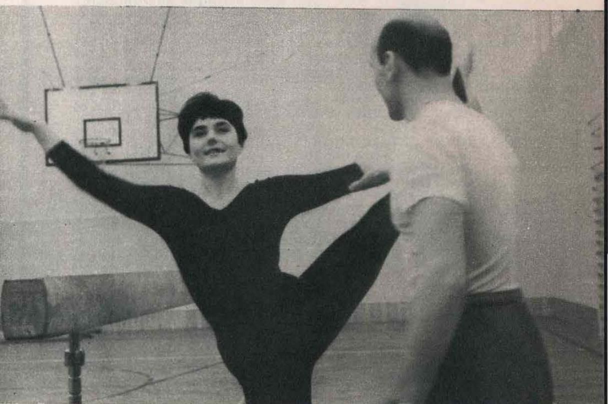
Mineri în viața civilă, Dane și Lavro sînt nemulțumiți de sarcinile mărunte pe care le primesc ca partizani. Ei visează acțiuni extraordinare și s-ar părea că dorința lor se va realiza: sînt chemați la comandant pentru a li se încredința o misiune specială. Dar, spre dezamăgirea lor, ea constă în a transporta pe teritoriul liber iugoslav trei copilași. Unul dintre ei, Petre, un bălețel încăpățînat și capricios, îi va pune pe cei doi soldați-dădace în situațiile cele mai neprevăzute și periculoase. Și chiar le va oferi prilejul să izbutească o acțiune deosebit de importantă. În fotografie — o scenă din această recentă producție iugoslavă intitulată: Nu plînge, Petre.





Clouzot a situat acțiunea Infernului în munții Auvergne, dar mai ales în sufletul personajului său central, un bărbat obsedat de gelozie pînă la demență. Propunîndu-și să realizeze un film de o subtilă analiză psihologică, Clouzot dorea în același timp să fie accesibil publicului larg. „Nu lucrez pentru inițiați și cinemateci, a spus el. Cînd faci cinema, trebuie să te adresezi mulțimii. Cînd fac un film, vreau ca acesta să fie văzut de 50 milioane de spectatori".

Clouzot a lucrat doi ani la pregătirile pentru începerea turnării, a ales actori de talie internațională (Romy Schneider, Serge Reggiani, Danny Carrel), a cumpărat o macara de zece tone pe care a suspendat aparatul de filmat, pentru muzica special compusă de Gilbert Amy a reușit să obțină de la UNESCO cele mai moderne aparate de înregistrare. Munca a pornit deci sub cele mai optimiste auspicii. Dar, curînd s-a îmbolnăvit Reggiani, iar apoi Clouzot a suferit un atac de cord. Așa încît filmul a fost întrerupt și reluarea sa se prevede abia peste un an.



Într-o sală de judecată mai mulți jurați sînt claustrați și obligați să întreprindă o anchetă cu un obiect ciudat. Ei trebuie să găsească relațiile dintre un personaj misterios și niște documente filmate. Aceste documente sînt scurte reportaje color, turnate în toate colțurile lumii, dar al căror sens este denaturat sau contrazis de montaj sau comentariu. Montată de-a-ndaratelea, o vizită la un abator din Argentina devine un reportaj despre o uzină care produce animale vii. O ciudată suprapunere a monumentelor incașe, romane, arabe permite o evocare a istoriei: un comentariu senin despre o sectă religioasă care trăiește de bunăvoie în sihăstrie punctează imaginile sinistre ale închisorii din Cayenne etc. Imaginea pe care o reproducem, a bonzilor, preoți japonezi, care se închină muntelui sfînt și temut, vulcanul Fuji-Yama, aparține și ea filmului Cale paralelă a germanului Khitti. Această producție R.F.G. a obținut premiul I la Festivalul filmelor experimentale de la Knokke-le-Zoute.



Să scapi de cotidian, să fugi de monotonia acelorași preocupări, de ritmicitatea exasperantă a acelorași gesturi, să trăiești „altceva", iată dorința mărturisită sau nu a multora. Eva și Vera (eroinele filmului cehoslovac Despre altceva, sînt și ele fascinate de mirajul acestui cuvînt „altceva". Una e gospodină și mamă, cealaltă o gimnastă renumită. De fapt fiecare dintre ele invidiază viața celeilalte care, de departe i se pare plină de inedit și farmec. Mesajul regizoarei Vera Chytilova este că fiecare om trăiește o viață interesantă, plină de poezie și satisfacții, care merită tributul de plictis și stereotipie, inerente oricărei munci susținute.

CRONICA SUNETULUI

SIMFONIA BUCURIEI pe ecran

În scrisoarea pe care F... a adresat-o la 26 ianuarie 1773 Charlottei Schiller (soția poetului), există o primă mențiune pe care o cunoaștem cu privire la întruchiparea muzicală dată de Beethoven Odei bucuriei de Schiller: „Un tînăr localnic al cărui talent muzical trezește entuziasmul unanim și de la care se poate aștepta ceva grandios, căci, din cîte îl cunosc, urmărește din tot sufletul să atingă măreția și sublimul, a compus muzica la Oda bucuriei, strofă cu strofă“.

Măreția și sublimul!

Mi s-a părut temerară ideea regizorului Paul Barbăneagră de a înfățișa pe ecran procesul creator intim prin care Simfonia a IX-a renaște sub bagheta regretatului George Georgescu.

Munca la repetiție a unui dirijor a mai fost cercetată, dar nu în film și nu atît de organic. Barbăneagră cunoaște, presupun, discul pe care operatorii de sunet au înregistrat, fără știrea dirijorului Bruno Walter, o repetiție a acestuia pentru Simfonia Linz de Mozart. Ascultînd discul, simți cum ia naștere perfecțiunea. Auzi cum, în timpul repetiției, se reiau și se precizează nuanțele; cum dirijorul cîntă, fredonează împreună cu orchestra și atunci cînd fraza se reia, totul e mai frumos și mai limpede.

Barbăneagră realizează într-adevăr impulsul muzical al baghetei, concret și la lucru. Iar drept scenariu îi servește muzica. Interesant, oare numai literatura poate fi scenariu de film? Poate că nu.

Scenariul are patru părți, ca orice allegro simfonic.

Allegro ma non troppo

Dirijorul precizează și fixează trăsăturile sumbre ale primei teme din simfonie, asemănătoare incontestabil cu tema vrăjitoarelor din schițele lui Beethoven la opera neterminată, Macbeth. Regizorul știe să redea prin sunetul pornit din prim-plan, prin cuvinte, printr-un suspin sau o notă reluată și încremenită pe buze — purtată apoi mai departe în tutti de orchestră — apariția gîndului artistic inponderabil, sedimentat la originea fiecărui gest. Dirijorul dezlănțuie forțele cu grijă, prudență și înțelepciune (totul e bine gîndit, dar de ce — tehnic — sunetul e inadmisibil de necalificat?)

Scherzo

Îl vedem pe dirijor dînd naștere, din murmurul în pianissimo al coardelor, unei vijelii. Olimpic, el depășește furtuna. Transpiră și e obosit. Probabil fiindcă muncește din greu. Corul intonează sonor și degajat tema în do major — limpede, cutezătoare și plină de energie.

Urmează o schimbare metrică. Aceste schimbări se văd în ochii dirijorului sau poate că ni se pare. În mod cert însă, montajul imaginii cu sunetul este exact — cum s-ar spune, sunetul își caută imaginea și o găsește.

Adagio molto cantabile

Cîntecul trece de la baghetă la instrumente, printr-o pîlnie invizibilă. Orchestra e topită într-un singur om. Dirijorul e în fiecare instrument. Și toate acestea se văd și intră în raza pupilelor noastre cu penetrație muzicală. Bravo dirijorului Paul Barbăneagră!

Și cîteva cuvinte despre final

Aici dirijorul vorbește cu mulțimea. El „sparge sala“. Dar regizorul — nu. Portrete de spectatori... figuri șterse și încă un chip șters. Și iarăși figurație.

Undeva, pe partitura simfoniei, Beethoven nota: „O, nu, nu-i nevoie de aceasta; cer altceva, mult mai plăcut...“ O dată cu revenirea fugitivă a temei din Scherzo, se aude o exclamație: „Nici de asta nu-i nevoie — e doar o simplă zburdălnicie; ne trebuie ceva mai bun, mai vioi...“ Cînd apar sunetele inițiale din Adagio, vocile se împotrivesc din nou: „Și aceasta, de asemenea, este sentimental; trebuie găsit ceva mai energic. Poate am să vă cînt chiar eu însumi, aș vrea doar să mă acompaniați“. Adnotările sînt precipitate, unele șterse. În sfîrșit, Beethoven exclamă: „Acum am găsit... O să încep să cînt eu însumi bucuria...“

În finalul cinematografic nu s-a găsit bucuria simfoniei. Bucuria sparge pereții.

Mircea SĂUCAN



CINEMA NUOVO



Publicație italiană de orientare marxistă dedicată în exclusivitate celei de-a șaptea arte, *Cinema nuovo* apare la 2 luni la Milano sub conducerea cunoscutului critic de film Guido Aristarco. Conținutul numărului 168 (martie-aprilie 1964) ni s-a părut caracteristic pentru profilul acestei publicații, fiind capabil să ne ajute la definirea locului ocupat de *Cinema nuovo* în corul presei cinematografice italiene.

Rubrica „Scrisori către Director“, care deschide în mod curent revista, aduce sub iscălitura lui Roberto Roversi și a lui Vittorio Boarini, două noi intervenții într-o dezbatere pe tema „socialismul și tragedia“. Inițiată în nr. 162 cu articolul lui Renzo Renzi „Vîrsta mijlocie a socialismului“ și continuată cu un dialog Renzo Renzi — Giuseppe Ferrara („Condiția vieții, socialism și tragedie“ în nr. 166) polemica ajunsese la un punct mort: în timp ce Renzi pleda pentru admiterea de către socialism a „tragediei ca o condiție permanentă a vieții“, Ferrara demonstra că socialismul își propune să elimine mai ales *tragedia istorică*. Mai convingător dintre toate ni s-a părut punctul de vedere exprimat de Vittorio Boarini care sublinia necesitatea de a separa în primul rînd noțiunile: teoria marxistă nu trebuie confundată cu socialismul — țelul său istoric, iar tragedia ca ficțiune artistică sau gen dramatic, cu faptul tragic de viață.

Sub titlul „Infrarosso“ revista solicită, în cadrul unei anchete, opinia cîtorva personalități din lumea literară și artistică a Italiei, cu privire la cele mai interesante și actuale filme prezentate în ultimul an, apoi la criteriile de evaluare a progreselor înregistrate în limbajul cinematografic propunînd ca exemplu experiența felliniană cu *Otto e mezzo*, sînt analizate în continuare cele mai interesante filme din punct de vedere al participării la dezbaterea unor teme sociale de actualitate cît și perspectivele deschise de recentele filme realizate cu bugete limitate de către regizori tineri. Răspunsurile date de Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto, Giorgio Bassani, Carlo Bernari, Carlo Bo, Cesare Brandi, Galvano de la Volpe, Carlo Levi, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Patroni-Griffi și Natalino Sapegno pun pe primele rînduri filmele *Opt și jumătate*, *Miinile pe oraș*, *Tovarășii*, *Lumina de iarnă*, *Viridiana*, *Patul conjugal*, *Procesul*, *Focul fatidic*, *Copilăria lui Ivan*, *Harakiri*.

Studiul lui Guido Oldrini „Cinematografia franceză și frontul popular“ se referă la evoluția grupului de cineaști care s-au relevat în epoca apariției sonorului, s-au consacrat în anii Frontului Popular și în ajunul războiului pentru a intra din diverse cauze în perioada postbelică pe panta unei involuții ireversibile.

„Elogiul provinciei și istorie sentimentală“ se intitulează articolul lui Renzo Renzi, consacrat unor aspecte ale operii lui Antonioni (permanența sub formă de leitmotive a unor teme ca: destrămarea primei iubiri, aspirația spre o fidelitate absolută, incapacitatea de a iubi cu adevărat etc.)

Alberto Lattuada care în cîteva din numerele precedente ale revistei publicase însemnări de drum dintr-o călătorie în Asia vorbește de astă dată despre India, pe care pare s-o fi cercetat cu ochii unui om atent la vibrația suferinței omenești.

Rubrica de critică cinematografică este deschisă de un articol al directorului revistei, Guido Aristarco care analizează filmele *Tăcerea* de Bergman, filmele americane *Șapte zile în mai* și *Dr. Strangelove*. În hățișul de simboluri și alegorii cu care operează regizorul suedez, Aristarco întrevede frămîntarea unui creator sfîșiat de marile întrebări ale existenței. Psihoza războiului, tema comună a celor două filme americane, este după părerea criticului pentru prima dată înfruntată de filme în mod deschis „politice“, imune de complexele unor intelectuali care continuă să creadă că arta nu se poate îngemăna cu politica. Prin intermediul unor formule diverse de exprimare artistică, ambele filme dau alarma, lăsînd loc și speranței.

Cronici cinematografice de competentă și subtilă analiză sînt dedicate filmelor *Viață sportivă* (Lindsay Anderson), *Vizita* (A. Pietrangeli), *La capătul lumii* (Tinto Brass), *Sedusă și abandonată* (Germi), *Viața fierbinte* (Florestano Vancini), *Uitații* (Luis Bunuel) *Învățătorul din Vigevano* (Elio Petri).

O corespondență din Florența unde s-a desfășurat cel de-al cincilea festival al popoarelor — întîlnire internațională a filmului etnografic și sociologic — semnalează cîteva interesante apariții în domeniul care în ultimii ani a influențat în mod sensibil evoluția limbajului filmic. Alături de nume consacrate ca Jean Rouch cu *Domnul Albert, profet*, Richard Leacock cu *David, Jane, Pete and Johnny* și *Toby* sau Vittorio de Seta cu *Uitații* sînt menționate nume noi ca Robert Gardner care a cîștigat Marele premiu cu reportajul etnografic *Păsări moarte*, elvețianul René Gardi cu *Sticlarii din Bida*, canadianul Gordon Sheppard cu documentarul *Maximum* sau Giuseppe Ferrara cu *Madona din Gela*, o inteligentă contrapunere între fanatismul religios și apariția unui nou complex industrial într-o regiune din Italia.

Rubricile curente „Televiziune“, cu recenzia unei emisiuni realizată de Blasetti (care evocă prin alăturarea unor fragmente de film evenimentele istoriei recente a Italiei), „Muzica“ descriind în articolul „Bertolt Brecht și Kurt Weill“ una din cele mai fructuoase colaborări artistice din istoria spectacolului, „Biblioteca“ — o trecere în revistă a literaturii de teatru, cinema și... beletristică, „Documente“ cu o serie de instructive însemnări de pe platoul de realizare a noului film al lui Antonioni, *Deșertul roșu* și „Colocviu cu cititorii“, lărgesc cuprinsul acestei interesante publicații.

La al treisprezecelea an de apariție, revista *Cinema nuovo* rămîne o arenă de discuții, cărora fermentul căutării le dă o tinerețe permanentă.

Ella RIND



Schöring Carol-Lipova. . Vă mulțumim pentru laudele uneori poate prea mărinimoase care le adresați articolelor noastre. Dificultățile pe care le întîmpinați ca să găsiți revista nu țin atît de difuzare cît de tiraj, Aici vă arătăm cauza. Sperăm ca în curînd să vă arătăm și o soluție.

Surorile Săvulescu — București. Zelul dv., demonstrațiile dv., elocința dv., în legătură cu necesitatea de a publica adresele actorilor de cinema ni se par — nu vă supărați — demne de o cauză mai bună.

Săvinescu — Com. Izvoare. Ne scrieți: „Mă întreb de ce vocile actorilor se înțeleg în unele filme de-ale noastre așa de greu. Mă întreb dacă nu s-ar putea face lizibile multe din subtitlurile de la filmele străine (în cadrele albe, scrisul alb devine uneori indescifrabil). Nu puteți face nimic?“ Ba da! Aceste întrebări putem să le punem și noi — în numele dv. și al nostru — forurilor respective.

Rodica — Botoșani. Supraestimați redactorii noștri care, oricît de influenți ar fi, nu pot totuși să facă ceea ce le cereți dv., adică „să intervină pe lîngă casele de filme italiene și franceze ca să turneze un film după romanul Faraonul de Pruss“. Romanul se ecranizează totuși în acest moment în Buhara de o echipă de cineaști polonezi, conduși de Kawalerowicz. Vă asigurăm însă că — în ceea ce ne privește — transpunerea pe ecran a cărții este o simplă coincidență.

Sultana Pahone — Bistrița. Mărimea fotografiilor de actori nu poate fi proporțională întotdeauna nici cu talentul și nici cu locul pe care îl ocupă respectivul actor în dezvoltarea cinematografiei. Poate că este la mijloc un fel de inechitate, dar gîndiți-vă cîte din fotografii ar trebui atunci descifrate nu cu lupa, ci cu microscopul.

Emil Ungureanu — Sîntana. Ana Karina s-a născut la 23 septembrie 1940 la Copenhaga. Pe lîngă film se ocupă de pictură, și de teatru. Principalele ei filme: *A-și trăi viața*, *Astă seară sau niciodată*, *Soldățelul*, *Femeia este femeie*, *Cu soarele-în ochi*, *Șeherezada*. Regretăm că *Șeherezada* nu a ajuns încă în regiunea dv. dar vă asigurăm că nu este o pierdere ireparabilă.

A. Florinni — Com. Ranina. „Cliff Richard din *Tinerii* m-a uimit într-un hal impresionant. Vocea și mișcările lui m-au făcut să devin visătoare, fascinată. Am 5 albume cu fotografii și 100 de artiști cumpărați“... etc. O să vă supărați, dragă tovarășă, dacă aceste argumente nu ne-au putut convinge că „vă pasionează cinematografia“? O să ne socotiți niște personaje uscate și acre dacă rămînem reci în fața performanțelor dv. în achiziționarea de poze actoricești?

Macarov Andrei — Hunedoara. Vă mulțumim pentru materialul informativ foarte bogat și interesant despre western. Observațiile dv. sînt întemeiate și — în adevăr — nu avem decît să regretăm puținătatea și inconsistența articolelor care să analizeze specificul acestui gen așa de popular și cauzele popularității lui. Ne propunem să trecem la o autocritică activă.

Grecu Marin și Asan Iusmen — Mangalia. Claudia Cardinale n-a jucat în *O viață* (o confundați cu Maria Schell sau cu Pascale Petit); nici în *Căpitanul Fracasse*. Da! A jucat în *Rocco și frații săi* și în *Cartouche*.

Cojocaru Rodica — Suceava. Pentru dumnezeu, dragă tovarășă, nu ne mai înduioșați cu scrisori atît de sentimentale. Gérard Barray este un actor plin de farmec, dar unghiul sub care îl apreciem noi este strict profesional (ceea ce vă dorim și dv.)

Novițchi Cornelia — București. Maurice Ronet lucrează acum la Madrid filmul *Crăciunul cu soare* și pentru prima oară deține dublul rol de protagonist și realizator.

E. O.







Ziua fericirii

O producție a studioului LENFILM

Scenariul: Iuri GHERMAN, Iosif HEIFIȚ
Regia : Iosif HEIFIȚ
Imaginea: G. MARANGEAN
Muzica : Nadejda SIMONIAN
Cu: Tamara Siomina, Aleksei Batalov, Valentin Zubkov, Nikolai Kriucikov, L. Golubkina, I. Konopațki



■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Eugen Mandric ■ Macheta Vlad Mușatescu ■ Prezentarea tehnică: I. Făgărășanu ■ Coperta II: Mendrea. ■ Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei.

41.017

cinema

Actorul V. Boghiță interpretează în *Neamul Șoimăreștilor* rolul lui Tudor Șoimaru.

La conocida actriz rumana

IRINA PETRESCU

en una dramática y emocionante historia de amor.



RELATO SENTIMENTAL

RELATO S

Una producción del Estudio Ci

I R I N A P E T R E S C U

nacida el 19 de junio de 1941 en Bucarest, hace su presentación en el ano 1959, cuando el director cinematográfico LIVIO CIULEI eligió a la joven estudiante de la Facultad de Filología, para desempenar el papel de Ana — principal personaje femenino del film „LLAMAS EN EL DANUBIO" (Gran Premio en el festival KARLOVY Vary — 1960).

Tras el éxito de su film inicial, I R I N A P E T R E S C U estudia en el Instituto de Arte Teatral y Cinematografía y actúa en su primera comedia fílmica „NO QUIERO CASARME".

Mas pronto regresa al género dramático, que parece convenir a su temperamento e interpreta RELATO SENTIMENTAL.

SENTIMENTAL

Cinematográfico „București" — (RUMANIA)

Guión: . . . . Horia LOVINESCU

Cámara: . . . . . Sandu INTORSUREANU

y Gh. HERSCHDÖRFFER

Dirección: . . . . . . Iulián MIHU.

REPARTO:

IRINA . . . . . .

DR. GEORGE VRANCEA .

ARQ. VARLAM . . .

ANCA, asistente del Dr. Vrancea

GINA . . . . . .

DR. PANTAZI . . .

En Bucarest, donde son visibles las huellas de la guerra, en les anos 1947/1948 y aparecen los primeros signos de la reconstrucción, la familia del Dr. PANTAZI lleva una vida tranquila y equilibrada.

El joven George VRANCEA trabaja en el hospital dirigido por su suegro, el Dr. PANTAZI. Un suceso le pone en evidencia al Dr. VRANCEA una prueba trista, desconocida por él: que su nombramiento en el hospital y su situación como profesional, se deben a los arreglos egoistas del director. Movido por su dignidad y su rectitud moral, el joven médico se decide a abandonar el confort y la vida fácil que le brinda su suegro, para ir a trabajar en cualquier lugar donde pueda ganarse



. . . . . . Irina PETRESCU

. . . . . . Cristea AVRAM

. . . . . . Victor REBENGIUC

ancea . . . . . Doina TUŢESCU

. . . . . . Angela CHIUARU

. . . . . . Emil BOTTA

de manera honorable la existencia. Y el joven llega a una apartada aldea de pescadores en el Delta del Danubio, con IRINA, su esposa que le ama y le sigue, pero con el corazón lleno de fuertes vacilaciones.

Lugares pintorescos de un raro sortilegio y casi atemorizantes, hombres cerrados y duros, peligros, vida difícil sin apoyo material ni de pensamiento, constituyen las primeras impresiones de los recién llegados al Delta.

Los pescadores lo miran con incredulidad y se muestran reacios a las disposiciones del joven médico, con miras a prevenir la fiebre tifoidea. La CURANDERA hace todo para desacreditarlo, procurando mantener así su influencia sobre la población y también para no perder las ganancias,

El doctor VRANCEA tiene por asistente a ANCA, esposa del maestro MARES, cuya devoción y cercanía moral con el doctor, comienzan a exceder los límites corrientes, y que trabaja incansablemente dia y noche.

Poco a poco los hombres empiezan a entenderlo y a seguirlo en sus esfuerzos, al tiempo que en su casa primitiva, la falta de distracción y los recuerdos de la vida de la capital, hacen a IRINA sentirse mucho más sola, desenraizada de un medio al que no puede comprender.

A causa de una maquinación de la CURANDERA, muere un nino y las mujeres de la aldea acusan al joven doctor de incompetencia. Irina con su elegancia y el inconformismo ciudadano, habia provocado un odio sordo y es rodeada por un grupo de mujeres, azuzadas contra ella por la CURANDERA. Tan sólo la intervención oportuna de FRINCU consigue impedir que se desencadene una violencia salvaje. IRINA abandona la aldea. El doctor vacila, pero se queda allí. La separación va a ser temporaria ya que se encontrarán de nuevo en la capital.

E Bucarest, entre los disgustos, y las estupideces de los amigos que antes la divertían, IRINA



se siente más sola. Y entre esta gente insignificante, acostumbrada a ser conducida y protegida, la agita el amor insistente del arquitecto VARLAM y decide llamar a George a su lado.

El no da ninguna senal de vida. Convencida del abandono, no tiene fuerzas para resistir a VARLAM.

La carta de Irina, que había sido retenida por ANCA, es entregada al fin, con tardanza. GEORGE parte a la capital con urgencia. El joven comprende lo ocurrido, pero evita las explicaciones. Y vuelven los dos al Delta, decididos a no separarse más.

Mas en el trayecto, IRINA advierte que no podrá conseguir la unión espiritual de su matrimonio. Y aún cuando es recibida con mucho afecto por los pescaderes, que ya le habían tomado carino al joven médico, ella se siente extrana, alejada e inútil en estas regiones.

Una decisión brusca toma IRINA y se dirije hacia la lancha que, precisamente, se dispone a partir. Y mientras baja desesperada por el accidentado terreno de la ribera, cae por una barranca y pierde la vida.



RELATO SENTIMENTAL es el segundo trabajo realizado por el joven director Iulian MIHU. Su primer film „VIAȚA NU IARTĂ", conocido en el extranjero con el título de „QUAND LA BRUME SE DISSIPE" ha suscitado muchas discusiones y lo ha consagrado como un innovador de la cinematografía ru mana.

UNA PRODUCCION DISTRIBUIDA POR

romfilm

25, RUE IULIUS FUCIK BUCAREST
TEL. 11.13.08 RUMANIA